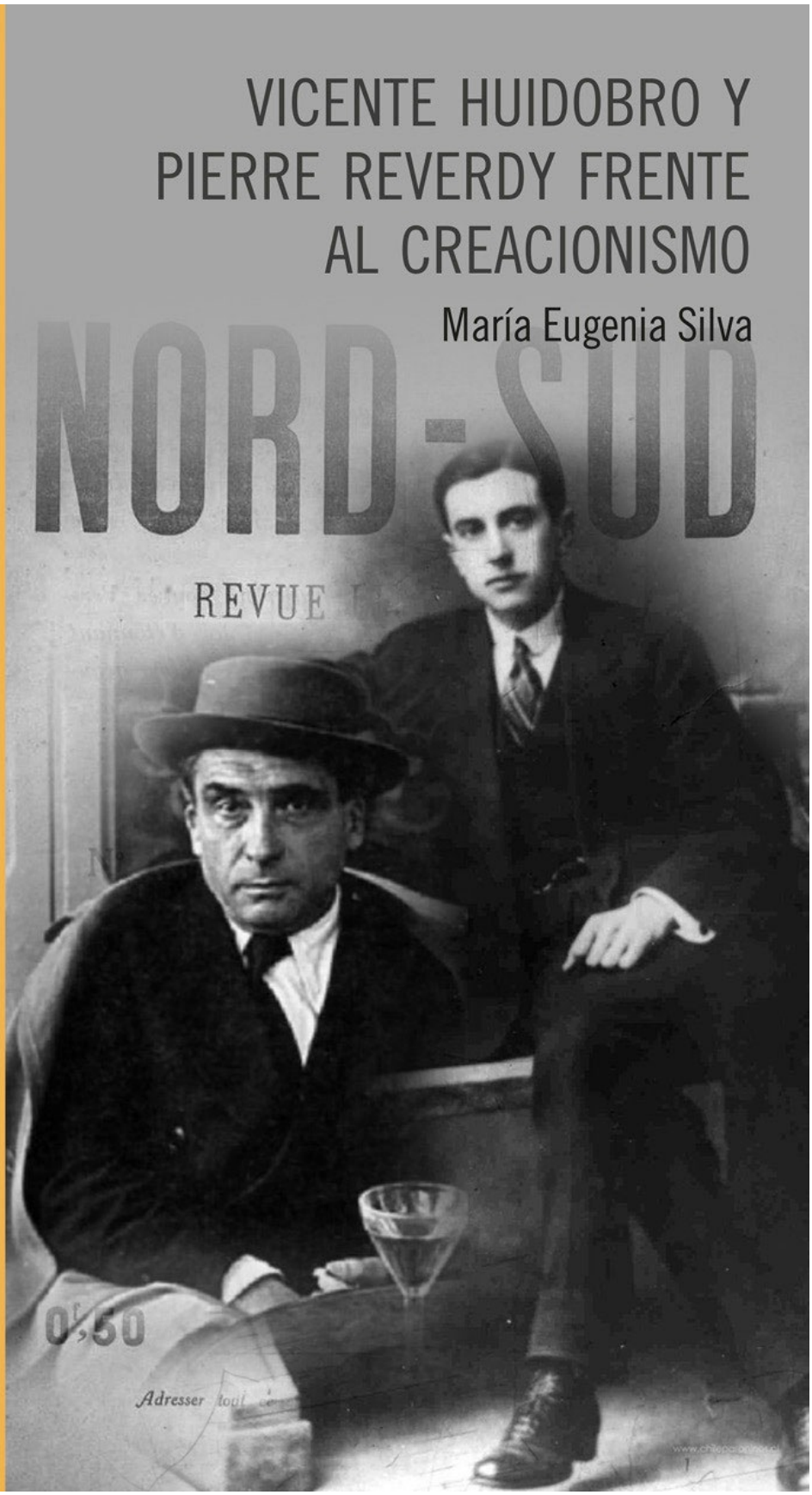
Piso Diez
Ediciones

VICENTE HUIDOBRO Y PIERRE REVERDY FRENTE AL CREACIONISMO

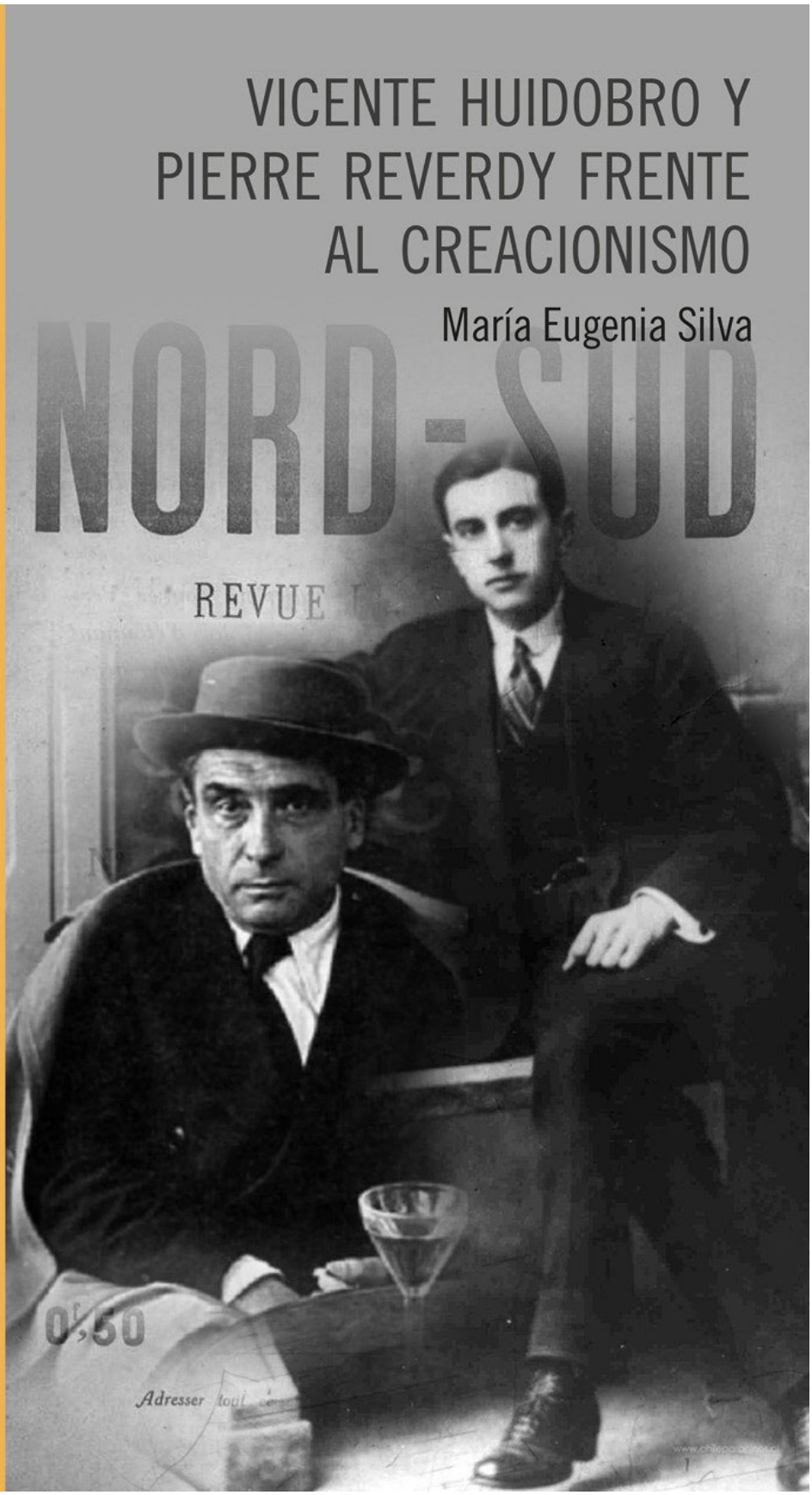
María Eugenia Silva



Piso Diez
Ediciones

VICENTE HUIDOBRO Y PIERRE REVERDY FRENTE AL CREACIONISMO

María Eugenia Silva



VICENTE HUIDOBRO Y PIERRE REVERDY FRENTE AL CREACIONISMO

MARÍA EUGENIA SILVA

PISO DIEZ
EDICIONES

Índice

Prólogo

Capítulo I Vicente Huidobro: Extravagancias y controversias

Capítulo II El Creacionismo: Acusaciones

Capítulo III El Creacionismo en Europa

Capítulo IV Vicente Huidobro y Pierre Reverdy

Capítulo V Dilucidando correspondencias

Conclusiones

© Copyright 2018, by María Eugenia Silva

Primera edición: mayo 2018

© Piso Diez Ediciones

Director: Máximo G. Sáez

De esta edición: MAGO Editores

editorial@magoeditores.cl

www.magoeditores.cl

Registro de Propiedad Intelectual Nº 290.542

ISBN:978-956-317-481-6

Diseño de colección y diagramación: Catalina Silva Reyes

Lectura y revisión: Sasha Di Ventura Camacaro

Edición electrónica: Sergio Cruz

Derechos Reservados

Prólogo

Es numerosa la crítica sobre el Creacionismo literario, como son cuantiosos los estudios que han tratado de dilucidar las controversias que rodearon a este movimiento. De los primeros, la mayoría se instala en análisis que dejan entre renglones la obra romántico-modernista de Vicente Huidobro, que va desde 1911 a 1914, y optan por aproximarse al tema a partir de El espejo de agua de 1916. Otros se centran en creaciones posteriores más conocidas, como Temblor de cielo o Altazor. De los segundos, muchos, simplemente abordan la polémica en base a suposiciones, produciendo análisis personalizados que no ahondan en los incidentes ni realizan un examen comparativo de los dos individuos que terciaron en las polémicas.

Vicente Huidobro inició la carrera literaria en Chile, su país natal, y posteriormente desarrolló gran parte de ella en Europa. El poeta, cuya primera publicación, Ecos del alma, se remonta a 1911, viajó a París en 1916 con varios libros y manifiestos ya publicados. Allí se insertaría de lleno en la naciente vanguardia literaria, a partir de 1917. Primero, lo haría con sus contribuciones en la revista Sic y luego en la Nord-Sud, una publicación que él mismo co-fundó, mediante su apoyo financiero y en la cual participó activamente. Pronto, además, publicaría en Europa una seguidilla de nuevos poemarios, cuyo pináculo de excelencia lo marcaría Altazor, de 1931.

En el año 1920, surge una controversia que significó que, tanto el público lector como la crítica literaria, perdiesen fe en la originalidad del escritor. Tendrían que pasar casi treinta años después de la muerte de Huidobro, en 1948, para que se le comenzase a conceder verdadero mérito a su obra.

El escritor y crítico guatemalteco, Enrique Gómez Carrillo, acusó a Vicente Huidobro en un artículo literario del Cosmópolis de Madrid (30 de junio de 1920), de imitar al poeta francés Pierre Reverdy; Reverdy había sido el director de Nord-Sud y trabajó con Huidobro, compartiendo numerosas veladas en la casa del chileno, en Montmartre. Gómez Carrillo, a su vez, aseguraría que Huidobro habría antedatado su obra El espejo de agua, con el año 1916, y así aparecer como el primer creacionista de la falange vanguardista que entonces se

fraguaba en París. El escritor y crítico español, Guillermo de Torre, quien en un principio trabó amistad con Huidobro, corroboraría en artículos periodísticos posteriores, los cargos del guatemalteco.

Ha sido sólo a partir de la década de 1970 que se ha depositado en Huidobro, de manera más extendida, la distinción de ser el primer poeta que cimentara, en español, una teoría y una práctica estéticas que redundaron en el expedito advenimiento de un sin número de movimientos de vanguardia, tanto en España, como en América Latina. En ese sentido, como lo ha expresado René de Costa, Huidobro fue para la vanguardia de habla hispana lo que fue Rubén Darío para el modernismo. Sin embargo, y a pesar de este reconocimiento postrero del poeta, aún circulan estudios que perpetúan la polémica o que la aclaran al pasar, tomando una u otra posición en el asunto, originando así exposiciones incompletas y partidistas. Ninguno efectúa una labor comparativa, ni de los individuos al centro de la disputa, ni de sus obras; ninguno ha podido, por fin, verificar si las imputaciones tienen o no bases en las cuales sostenerse. Falta, por ende, escrutar tanto a los individuos como a sus creaciones para mediar una resolución comparativa que dé término, de manera equilibrada y concluyente, al debate sobre los cuestionamientos de la originalidad del Creacionismo. Falta, igualmente, exponer ciertas circunstancias del contexto colaborativo entre los poetas que generó, como resultado, espíritus con influjos creativos cercanos, ánimos similares, pero que en la poesía concreta de ambos no forjó equivalentes.

El temple de Huidobro fue controvertible en todas las facetas de su existencia: gran teórico polemista, escritor bullicioso y vanguardista muy comprometido con la originalidad. No había cabida en su pluma para la imitación ni el plagio, ya que no necesitaba aquello. Él era, en sí, una fuente inagotable de creatividad y de autenticidad.

Sin embargo, no faltaron quienes cuestionaran sus inicios de vanguardia. Los más notables detractores del poeta fueron los críticos Gómez Carrillo y De Torre quienes, de manera desfachatada, decidieron ignorar la obra temprana de Huidobro para imputarle falsas acusaciones. Y está muy claro que en el periodo inicial del poeta, conocido como romántico-simbolista y correspondiente a una época bastante anterior a su contacto directo con Europa, ya se prefiguraba su espíritu vanguardista y original.

Huidobro viajó a Europa transportando un invernáculo teórico-poético que prosperaría rápidamente en el Viejo Continente, porque su voluntad literaria

confluía con aquellos vanguardistas que conocerán al poeta por el 1917. En particular, y ya desde sus inicios como escritor y estando aún en el liceo, Huidobro citaba en sus trabajos de forma fehaciente ciertos preceptos del filósofo Ralph Waldo Emerson. Emerson consideraba que la naturaleza está por debajo del poeta y que, como dueño de la palabra, el escritor debe poseerla, dominarla y no imitarla.

Esa incipiente teoría de quinceañero, más la prefiguración vanguardista en su obra temprana, convergerían claramente con los preceptos que defendieron los vanguardistas europeos a principios del siglo XX. Por lo tanto, una vez en Francia, su inmersión en el selecto grupo de escritores que se fraguaba en París, por el 1916-1917, fue natural y bienvenida. Es el mismo Huidobro quien se percata de la vitalidad de tener una publicación de vanguardia en francés, idioma que dominaba plenamente, por lo que decide impulsar monetariamente la inauguración de la revista Nord-Sud, con su amigo poeta, Pierre Reverdy, a la cabeza. La revista sirvió para aunar a escritores de la misma calidad y espíritu creativos que Huidobro y le permitió al chileno desarrollar su carrera, abriendo nuevos espacios en Europa.

En cuanto al cuestionamiento sobre la publicación de su notable obra El espejo de agua de 1916, las pruebas analizadas sobre su inteligencia artística son fehacientes: Huidobro no tuvo la necesidad de realizar dicho ardid, pues fue un escritor verdaderamente fecundo. Su abundancia literaria fue, más bien, una fuerza que no hizo otra cosa que crear influjos y la admiración literaria de otros. No hay que olvidar el gran asombro que suscitó en su visita a España a fines de 1916 y posteriormente, y con más frecuencia en 1918, periodos en los cuales sembró sus más fértiles semillas entre los escritores españoles del momento. Esos mismos gérmenes luego se propagarían por todo el mundo de habla hispana, con el florecimiento de docenas de movimientos de vanguardia.

Una vez probada la originalidad artística de Huidobro, queda por contestar por qué los cuestionamientos y las acusaciones en su contra han persistido por tanto tiempo. Las respuestas no se encuentran en la obra, que es, sin duda, única, sino que se descubren en las cosas cotidianas, en los roces personales que surgieron con posterioridad entre los participantes de las incipientes vanguardias. Un ejemplo es su renuncia al círculo Nord-Sud. Huidobro no tan sólo renuncia al grupo, sino que, a su vez, deja de financiar la ya afamada revista. Sin su ayuda monetaria y colaboración literaria, esta no pudo subsistir. Fue sólo cuando Huidobro dejó de aportar económicamente que Reverdy comenzó a acusarlo de

plagiario, junto con inculpar de lo mismo a otros de sus colaboradores que también decidieron partir.

Es verdad que en este grupo de vanguardia hubo confluencias de ánimo, de motivación creativa: abandonar las viejas formas decimonónicas imitativas de la realidad, para dar inicio a una nueva era literaria en la cual las imágenes poéticas las descubría e inscribía el escritor en su obra. Reverdy y Huidobro compartían plenamente dichos principios, pero ambos produjeron obras disímiles.

Al explorar las personalidades de ambos escritores se descubren naturalezas dispares, lo cual explica aquella opuesta manera de crear. Una breve biografía de Reverdy comprueba que fue una persona retraída, que prefería la soledad de su cuarto en la búsqueda de las ansiadas imágenes que, según él, el espíritu habría de proporcionarle. Y el estudio del temple de Huidobro indica que él fue todo lo contrario. El poeta chileno fue un impetuoso personaje en constante invención de mundos creados, tal cual lo postuló desde niño en sus manifiestos y ensayos. Es por eso que un análisis en detalle de las obras de ambos, evidencia que en la práctica no existen verdaderas concomitancias, pero que sí existió una hermandad de voluntades en el momento de su encuentro y colaboración en Nor-Sud. Es más, la única coincidencia real entre poemas que se logró localizar entre sus obras, se descubre en las obras más antiguas de Huidobro; es decir, en sus primeros poemas de corte romántico-simbolista (1911-1915). Muchos versos huidobrianos antiguos concuerdan temáticamente con gran parte de la obra de Reverdy a partir de 1915, época de la gran polémica entre ambos. El desfase temporal, sin embargo, sólo comprueba que no hubo plagio por parte de Huidobro y que en temas y mecanismos de creación hay elementos comunes, tanto a europeos como a latinoamericanos, sin que ello constituya un acto de apropiación de parte de estos últimos. Se trata, en el fondo, de convergencias libres de intencionalidad plagiaria. Para enmarcar más aún este concepto, se formula un postulado que pasará a denominarse adquisición adecuada.

Este marco experimental se relaciona en parte con la teoría de la apropiación, del crítico Bernardo Subercaseux. En su propuesta, Subercaseux advierte que dos individuos de localidades tan apartadas como son Europa y América Latina, pueden convenir en articulaciones artísticas comparables en sus aspectos generales y estos no tienen por qué ser hurtos o imitaciones. La teoría de la adquisición adecuada, por su parte, está de acuerdo con lo expuesto por el crítico Subercaseux, pero agrega algo más: Hay influjos intelectuales, que aquí se señalarán como proyecciones intelectuales o bagajes subjetivos, que pueden

estar presentes en otros escritores, pero que a su vez los inmunizan de ser plagiarios. La teoría de adquisición adecuada proporciona una línea analítica que facilita el careo profundo de las obras de Reverdy y de Huidobro, precisando que, aparte de que ambos intervinieron como activos miembros de la vanguardia y que ambos respetaron ciertos atributos colectivos de esta, sus obras fueron particulares y categóricamente distintas. La magnificencia de Reverdy residía en una abstracción meditativa espiritual; la grandeza de Huidobro en una tarea autoimpuesta de plasmar, casi de manera eufórica, mundos nuevos en el poema.

Capítulo I

Vicente Huidobro: Extravagancias y controversias

Volodia Teitelboim, un amigo cercano de Vicente Huidobro, lo describe como un individuo:

«Juguetón y pendenciero… Pasó por la vida suscitando asombros, admiraciones y rechazos. Fue un excéntrico vívido de sensacionalismo, poeta-antipoeta y mago; aristócrata revolucionario… El hombre, en su prurito de llegar primero en todas las cosas, hizo de su vida una carrera sobrehumana».[1]

Solamente sondeando a fondo la figura la figura de Vicente Huidobro se puede comenzar a captar un temperamento que en su inagotable «prurito de llegar primero» estuvo siempre en busca de lo original e inaudito; un sello propio del poeta que lo hará crear mundos nuevos, tal cual lo haría un pequeño Dios.

Vicente Huidobro nació en Santiago de Chile, en 1893, en el regazo de dos familias aristocráticas, los Fernández y los García-Huidobro. En 1948, una hemorragia cerebral acortaría la vida de un hombre que experimentó cada aspecto de su vida con exaltación.

A. Arrebatos amorosos

Ni en el campo amoroso Vicente Huidobro dejó de ser controvertido. Luego de haberse casado con Manuela Portales Bello en 1912, una dama de la alta aristocracia chilena, el poeta se escapó en 1916 a Buenos Aires con otra dama de la clase alta, la escritora Teresa Wilms Montt[2], una mujer que sufría de lo que en

ese entonces se señalaba como «disturbio mental». Luego de haber pasado con ella varios días de exceso en Buenos Aires, Huidobro debió regresar a Chile para recibir la fría sugerencia de sus parientes que, para mantener el buen nombre de la familia, sería mejor que se marchara fuera del país con su mujer e hijos. El lugar elegido: Francia. Su mujer, sin embargo, dudaba que el viaje pudiera serenar a Vicente «porque París es París y él llevaba el demonio adentro»[3]. Él, por su parte, vio en el traslado a Francia la ocasión de expandir sus intereses literarios, quizás conocer a personas que entendieran las innovadoras ideas que traía en la maleta. A pesar de que Europa se encontraba en guerra, a fines de 1916 la familia Huidobro-Portales parte con rumbo al puerto de Cádiz y con posterioridad a París. En España se asomó al Café del Pombo, donde realizó un breve contacto con algunos escritores del momento que, según su percepción, parecían permanecer en un «eterno letargo». El propio Gerardo Diego, quien llegaría a ser el más fiel representante de la propuesta creacionista en España, comentaría posteriormente que aquella visita de Huidobro fue «como un meteoro fabuloso». Habiendo sembrado una primera impresión en España, Huidobro regresaría 1918 para promover con ímpetu su original movimiento.

En 1925, Huidobro nuevamente desconcertaría a la alta sociedad chilena con un nuevo amor tabú. Durante uno de sus regresos a Chile ese año, asistió a una fiesta de disfraces donde conoció a Ximena Amunátegui, una muchachita de dieciséis años que le robó el corazón. Unos meses más tarde se verían otra vez en la viña Santa Rita, la casa de veraneo de los García-Huidobro. Ximena se había auto-invitado, según ella, para ver a una hermana que, coincidentemente, estaba casada con un primo de Huidobro. Vladimir, el hijo que posteriormente naciera de la unión con Ximena, narra el acontecimiento de la siguiente forma:

«No fue en esas vacaciones en Santa Rita que comúnmente se menciona, sino antes… En efecto, revisando papeles encontré una carta de mi papá a mi mamá… según la cual se conocieron y se flecharon en una fiesta de disfraces… del Club de la Unión. Así las cosas, cabe presumir que mi mamá convenció a su hermana Carmen, casada con mi tío Rafael García-Huidobro, que la llevara con ellos a veranear a la viña Santa Rita, donde también fue mi papá con su primera mujer y sus hijos, de manera que dicho encuentro no habría sido casual, sino premeditado».[4]

La atracción del poeta por Ximena fue tan profunda, que del alma le salió un poema que entonces se clasificó como «escandaloso». Salió publicado en La Nación, un periódico local que tenía circulación internacional a través del Grands Journaux Ibero-américaines. Sus amigos vanguardistas, Juan Larrea y César Vallejo, leyeron el poema en Europa. «Pasión, pasión y muerte» impactó a sus lectores porque este difería bastante de lo que hasta entonces había producido Huidobro. Se trataba de una crucifixión al estilo de Cristo, justo a los treinta y tres años, pero clavado por los dardos del amor.[5] Su amigo Volodia Teitelboim lo caracterizó como «una bomba colocada en el corazón de la aristocracia chilena». Y lo fue porque, en primer lugar, él era un hombre casado y con hijos, y segundo, porque Ximena era una nena de dieciséis años. Una vez que los Amunátegui se enteraron del amorío, encerraron a la púber niña en un convento y pusieron a los hermanos de esta a buscar al profanador de cunas para matarlo. Eso fue lo que llegó a oídos de doña María Luisa Fernández, madre del poeta. Huidobro no tuvo más remedio que partir otra vez al extranjero, dejando a su mujer e hijos en Chile. Su esposa no lo vería nunca más. Su persona quedó herida con los imperdonables actos de Huidobro. Pero el poeta volvería a su país un poco más tarde, porque ya no podía retroceder; ya nada importaba más que alcanzar a Ximena.

«A ella la tenía incrustada en el cerebro. Estableció un sistema de comunicaciones indirectas. No se usaba, como ahora, el teléfono de larga distancia. Pero tejía la red de araña enamorada. Secreteaba hilos invisibles. Preparaba la operación rescate. Invocó antiguas fidelidades. Movilizó conocidos de la servidumbre y recurrió a amigos de extrema confianza. Estructuró todo un sistema de complicidades. Estaba en su elemento ideando el golpe. Actuaría de sorpresa, como el conspirador cinematográfico perfecto».[6]

Lo logró, se la llevó a Europa luego de raptársela en una salida de Ximena del convento. Volodia Teitelboim lo explica de la siguiente manera:

«[Ella] pide permiso para algo corriente: ir a ver al dentista. En lugar de sentarse en el sillón, sube a un automóvil encapotado estilo Buick de la época… Esta vez

el raptor y la raptada se besaron, como en el cine mudo… mientras el auto corría a toda máquina hacia la cordillera en demanda de la frontera argentina».[7]

El tercer matrimonio de Huidobro fue con Raquel Señoret, una hermosa chilena que conoció en el consulado chileno en Gran Bretaña. Aunque no se trató de un encuentro ardoroso y quizás en un principio ella fue sólo un aliciente para la pérdida de Ximena, Raquel sería la última mujer de Huidobro.

A Huidobro le había sucedido lo impensable: luego de dieciséis años de matrimonio, Ximena se enamoró del poeta argentino Godofredo Iommi. Huidobro se enteró cuando se encontraba viajando por Europa. Luego de la separación escribe a su amigo Luis Vargas Rosas varias cartas en las que hace alusión al tema y en las cuales aflora un evidente resentimiento hacia Ximena. El poeta dice:

«Aquí en Nueva York he venido a saber del matrimonio de la pobre Jime… Supongo que con [ilegible] porque una carta llegada creo que a la Pila le dicen que Jimena Amunátegui se casó con un roto[8]… Si se casó por amor, quiero decir que es una idiota puesto que se enamora de un cretino… Si se casó sin amor, es una infame… A mí no me interesa como mi compañera, sino la heroína, el ángel o la santa. Los seres cómicos, ridículos, una mujercilla como todas las que pasan por la calle no me interesan».[9]

No podía esperarse un comentario menos soberbio de parte de Huidobro luego del engaño de su mujer, como no podía esperarse que se quedase de brazos cruzados. Jactancioso anuncia a Vargas Rosas que ha encontrado a una mujer con la cual podrá construirse un Edén: «Raquel es encantadora, es un ángel de verdad, es linda, muy inteligente y tiene 22 años. ¿Te das cuenta? 22 años. Y nos adoramos… Raquel y yo vamos a construir un pequeño paraíso»[10].

B. Fervor político

En política, Huidobro tuvo una fuerte convicción: la revolución socialista llegaría a todo el mundo tarde o temprano para acabar con el imperialismo capitalista. Buscaba a propósito exponer su visión de manera controversial. En 1924 realizó una «travesura» con su novela titulada Finis Britannia. El día 13 de marzo salía el siguiente titular y otros similares en varios periódicos alrededor del mundo: «Chilean poet is kidnapped»[11] («Poeta chileno es raptado»). Y supuestamente, lo estuvo por tres días. Los raptores, según Huidobro, habrían sido tres individuos que lo obligaron a escribir cien veces y en varios idiomas «Deutschland über alles» («Alemania por sobre todos»), pero sustituyendo la palabra «Deutschland» por «Gran Bretaña». Se trataría, según explicaba Huidobro posteriormente, de una venganza «fascista» británica, por la aparición de la mencionada novela, cuyo subtítulo era Una formidable sociedad secreta se levanta contra el imperio inglés. En esta, dos personajes, Víctor Haldan y Miss Mackenzie (una irlandesa), viajan en el Orient Express para reunirse con otros miembros de la secreta organización en Constantinopla. El propósito del rendez-vous era confabular la caída del imperio inglés.

Victor Haldan estaba sumido en sus reflexiones delante del paisaje crepuscular; repentinamente, levantando la cabeza, exclamó:

«Lo importante es dar el golpe de una manera decisiva, a fin de que esta vez no se llegue a un fracaso. Si todas las colonias se sublevaran automáticamente el mismo día, en el mismo instante, Inglaterra estaría perdida».[12]

Unos días más tarde, la policía francesa encontraba a Huidobro temprano por la mañana en pijamas en su casa. Los periódicos que habían publicado la delicada noticia de la desaparición, ahora se veían obligados a anunciar el repentino regreso de Huidobro. En el New York Herald se leía lo siguiente:

«El señor Vicente Huidobro, diplomático chileno, hombre de letras y autor de Finis Britannia, y padre de cuatro hijos, que había desaparecido tres días antes, dejando a una esposa atribuladísima, y después de causarle una buena dosis de problemas a la policía parisina, regresó ayer a temprana hora».[13]

La mayoría no creyó el asunto. Algunos incluso bromeaban al respecto, diciendo que el poeta necesitaba un descanso lejos de su mujer. Otros, que lo conocieron más a fondo, opinaban que todo se trató de una jugarreta de parte de Huidobro para promover su novela anti-capitalista.[14]

Al año siguiente (1925), Huidobro regresó con su familia a Chile. Ese sería el año turbulento en cuanto a política en ese país; los militares se habían tomado el poder para reestablecer el orden y poner temporalmente a Arturo Alessandri de nuevo en la presidencia; al menos hasta las elecciones de fin de año. Se pensaba en elegir a un individuo que representara una coalición de los partidos más importantes de la nación. Vicente Huidobro sintió el llamado a participar. Publica Acción, un periódico demasiado radical para el ambiente político del momento en Chile, ya que no dudaba en proclamar ser un «diario de purificación nacional». Este leguaje de purga política irritaba a grupos burgueses y aristocráticos. En la publicación se podía leer:

«…hay un grupo de jóvenes dispuestos a dejarse matar, si es necesario, por crear un Chile Nuevo y Grande… Unamos nuestras fuerzas para depurar el país, quemar lo que hay que quemar; destruir lo que hay que destruir y crear luego un Chile Nuevo».[15]

La tercera edición de Acción traía un reportaje sobre corrupción que nombraba con apellidos a veinte políticos deshonestos. Esta denuncia le costaría cara a Huidobro, que sería castigado con una golpiza en las cercanías de su casa. No se sintió verdaderamente amenazado, ya que muy pronto presentaría en el teatro Los Ángeles de Santiago una charla que rotuló «La crisis política actual». La segunda golpiza que recibió por ello fue más dura; no obstante, contrario a lo

que sus enemigos esperaban, su determinación fue inmediata: hacerse candidato a la presidencia. Podía hacerlo, puesto que había dado que hablar y ciertos individuos lo veían como una alternativa al sistema político del momento. Por otro lado, con su resonante actitud de denuncia se había creado grandes enemigos. El poder político al que se enfrentaba era sin duda poderoso, ya que el gobierno del momento lo obligó a cerrar la revista Acción, que era una herramienta clave para vocear la oposición. Pero Huidobro no se dio por rendido e inauguró La Reforma, una publicación que le servía para continuar exponiendo sus puntos de vista políticos. La primera página de la revista decía «Acción pedía Reforma, la Reforma pide acción», un juego de palabras que refería a la recién pasada liquidación de su anterior publicación.[16] El poeta se jugó el todo por el todo, imprimiendo provocativos panfletos:

«Vote por Vicente Huidobro. Candidato de la juventud. El único que ha demostrado amar al pueblo, no con palabras, sino con hechos, hasta exponer su vida. Si quiere que el Chile nuevo sea un hecho, vote por Vicente Huidobro».[17]

Estuvo bastante lejos de ganar las elecciones y eso le dolió mucho. Y sobre ese dolor, pronto sufriría las consecuencias por su atrevimiento con la púber Ximena. Se le perseguía por enamorado, así que tuvo que elegir rápidamente un destino: Nueva York. De Allí a Europa una vez más, y a dedicarse a las lecturas y a la producción literaria. Leía sin descanso seis horas diarias. Volvió a leer el Manifiesto de Marx y en 1926 se hizo miembro oficial del partido comunista. Los años que pasó en Europa luego de sus fallidos intentos de política activa, los pasaría escribiendo de manera vehemente. Escribía ensayística sobre el advenimiento de un nuevo orbe, un universo donde el poeta tenía una misión preponderante: renovar con la palabra la realidad existente. Desde los comienzos del Creacionismo, ya en 1914 se aprecia una enérgica convicción filosófica, pero es en su más tardío manifiesto, Total (1925), donde podemos ver la fuerza de su afirmación estética convertida ya en filosofía: el arte como aparato para la transformación de las circunstancias presentes del hombre. Allí escribe lo siguiente:

«La gran palabra que será el clamor del hombre en el infinito, que será el alarido de los continentes y los mares hacia el cielo embrujado y la tierra escamoteada, el canto del ser realizado su gran sueño, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total… Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano».[18]

Es un tanto irónico que un individuo de aristocrática procedencia, cuya única preocupación pudo haber sido asegurarse de que los negocios de su millonaria familia continuaran su habitual marcha de éxitos, escogiera ser un comunista con fuertes tendencias anarquistas. Luego de haber sido despojado por su padre de toda mesada debido a su fuga con Ximena en 1926, Huidobro pasó dificultosos momentos para mantenerse a sí mismo, a su nueva mujer y al hijo que pronto llegaría. Vendía sus obras y aceptaba con incomodidad los dineros que su madre le enviaba. Para 1930 escribe a su madre y hermana desde París:

«Yo recibo dinero de ustedes y el recibirlo me duele lo que usted no se imagina, a pesar de que sé que ustedes a su vez lo recibieron de sus padres y que todo el mundo más o menos está en el mismo caso, sin embargo no puedo impedirme un sentimiento de humillación. Veo con delicia acercarse el movimiento de igualdad en el Mundo… ¿No sienten ustedes la espantosa borrasca que se prepara?… Mamá, váyanse todos a Angola o a una isla perdida en el Pacífico. Pronto, pronto, mañana será tarde».[19]

Su acelerada producción editorial en la década de 1930 indica que creía expresamente en la llegada de la igualdad y de la justicia social, como quedó manifestado en sus cartas. Para Huidobro no había fronteras y el arte y las letras debían poseer una cualidad ecuménica. Es por eso que él concurría escribiendo, sin importar dónde, impartiendo una palabra que hablaba del arribo de una nueva sociedad. Eso explica que la proliferación de publicaciones bajo su dirección haya sido tan impresionante. En 1934, durante unos de sus regresos a Chile aparece Vital / Ombligo con el siguiente eslogan: «Revista de higiene social que se declara en contra de quienes califican como cadáveres, reptiles, chismosos, gente venenosa y microbios»[20]. Posteriormente, en 1936 saldría a la luz, en

Madrid, la revista Total que nace como una reacción a la situación que provocó el levantamiento de Franco en España. En ella, Huidobro expresa el papel clave del poeta para la creación de arte nuevo, un arte popular dentro del cual los escritores serían la voz: «Una voz grande y calma, fuerte y sin vanidad. La voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases… »[21] Y en la misma publicación, que a su vez recibiera tan importantes contribuciones como las de Braulio Arenas, Enrique Gómez, Arp, Bretón, Dalí, Eluard, Larrea y Picasso, Huidobro expresaba:

«Ningún marxista verdadero puede negar que el arte tenga su propio campo de realización e investigación. Admitido esto, fuerza nos es constatar que el problema del arte revolucionario, del arte proletario, del arte de propaganda, ha sido mal planteado y debemos enmendar cuanto antes los errores de perspectiva y de fondo que perturban su auténtico planteamiento… El poeta se verá obligado a abandonar sus tareas de orden puramente estético… para prestar ayuda a los hermanos que trabajan por la revolución en otra barricada. Luego… cuando haya triunfado el ideal proletario, volverá a su labor, que es seguir desarrollando la cultura, crear nuevas formas y nuevas esencias para ensanchar el espíritu. Y volverá estremecido por el contacto y el estremecimiento de la carne humana en la lucha contra el poder de las tinieblas».[22]

Actual aparecería seis años después de la última edición de Total, en 1939. El poeta se había integrado a las tropas aliadas como corresponsal de guerra y la revista le servía para publicar sus reportajes. En estos viajes por la Europa en guerra, Huidobro fue herido por una esquirla de granada que explotó cerca de donde él se encontraba. En el periódico La Hora de Santiago del día 25 de abril de 1945, sale publicada una foto de Huidobro luego de su salida del hospital, junto al general Lattre de Trassigny con la siguiente noticia: «Vicente Huidobro, corresponsal chileno de guerra agregado a la Legación de Chile, fue herido al explotar cerca del automóvil, un proyectil que causó la muerte de un oficial francés en el frente de Elba».[23] Eso no impidió que Huidobro escribiera, y que escribiera con ímpetu en una revista que emitía una innegable pasión por lo americano. Como manifestó René de Costa, se trataba de una publicación «cuyo tema… es un sentimiento americanista y una declaración de fe en las posibilidades del Nuevo Mundo como el salvador cultural y democrático que

necesita la Europa desgarrada por la guerra»[24].

Los últimos tres años de vida de Huidobro (1945-1948) fueron bastante viajados. Dio conferencias en Europa y en América Latina. Sin embargo, leyendo sus producciones de este período, se percibe una cierta desesperanza y pesimismo. Aunque nunca abandonó sus ideales, sí dejó de ser miembro activo del partido y se convirtió en su más duro crítico. Encontraba que la institucionalización del mismo en nada aportaba al tan esperado cambio. Su último artículo titulado «Por qué soy anticomunista» demuestra claramente su desilusión. En él, declara:

«La vida de la humanidad es ir presentando problemas. La vida del hombre es ir corrigiendo errores. Estos son los resortes que impulsan la marcha y excitan el espíritu a no detenerse… Cuando surgió en un magnífico salto mortal la Revolución Rusa sobre el proscenio del mundo, muchos aplaudimos. Creímos que el comunismo era la solución del problema del hombre o por lo menos la solución de los más visibles desequilibrios humanos. Pero es evidente que no ha traído las soluciones tan anheladas; acaso porque el problema no tiene solución, acaso porque había que empezar la revolución espiritual para llegar luego, como segunda etapa, al mundo económico, acaso porque el comunismo se preocupó sólo de una parte de la humanidad y despreció demasiado otros sectores y otros valores… Naturalmente, la burguesía debe ser liquidada… Lo que más nos interesa es el pensamiento libre buscando la verdad. No el pensamiento dirigido por un comité central, buscando la propaganda de una doctrina dada como absoluta en nombre de la papidad que cuenta con los mecanismos policiales para aplastar a todo el que no esté conforme».[25]

C. Pasión literaria

Su vida literaria no fue menos polémica y ni menos dinámica. Aparte de las revistas de corte político antes mencionadas, Huidobro estableció igualmente un sin número de boletines literarios, participó en docenas de publicaciones tanto en Europa como en América Latina, publicó, además de su extensa obra poética, siete novelas, dos excepcionales obras dramáticas, catorce manifiestos, más de cuarenta comentarios literarios y más de cien artículos de opinión en diversas áreas.

Huidobro fue un organizador y un inventor innato, cuyo enérgico espíritu no daba cabida a la imitación. Todo en él era innovación y creación constantes; todo en él era un afán vital de notoriedad. Es por ello que siempre apuró la marcha, como si supiera que su vida sería breve, adelantándose en instancias a corrientes literarias y a pensadores posteriores. En ocasiones, sin embargo, su ímpetu intelectual suscitó más de un enfado en el mundo literario.

Un detallado análisis de las imputaciones en contra de Huidobro procura como resultado que estas fueron infundadas. El Creacionismo literario de Huidobro, que venía manifestándose en forma de semillero en su obra modernista, adquiere una forma básica como estilo más claro en El espejo de agua de 1916 y no a partir del encuentro de Huidobro con Reverdy, en 1917.

Capítulo II

El Creacionismo: Acusaciones

Huidobro había empezado su carrera en 1911, en Chile, su país natal. Para diciembre de 1916, debió emigrar a Francia a causa del incidente Wilms, aquella escapatoria lujuriosa y alocada a Buenos Aires, estando ambos casados. Una vez instalado en París, Huidobro buscó los círculos literarios, y pronto, ya para principios de 1917, estaría participando en revistas, como Sic y Nord-Sud. En 1920, dos críticos que habían tenido una relación accidentada con Huidobro lo acusaban de imitar a su contemporáneo Pierre Reverdy y de antedatar una de sus obras, El espejo de agua de 1916, para aparecer como el primero en crear «imágenes independientes» del tipo cubista; el supuesto fin habría sido aparecer a la vanguardia del grupo Nord-Sud.

Fundamental a la comprobación de los injustificados alegatos en su contra, es examinar la trayectoria del movimiento creacionista, partiendo por sus tanteos romántico-modernistas hasta llegar al momento de la cristalización completa de su estilo en el año 1916. Es en este año que aparece publicado el cuestionado libro El espejo de agua.

A. El espejo de agua cuestionado

Es factible que la pasión por una mujer gatillara la animosidad de Gómez Carrillo hacia Huidobro, como es igualmente factible que fuese esa animadversión lo que llevó al crítico guatemalteco a enlodar la reputación de Huidobro. Recuérdese que en 1916 Huidobro se escapó con la escritora Teresa Wilms a Buenos Aires, produciendo con ello un escándalo nacional que lo obligaría a partir de Chile a fines de ese mismo año. La partida, sin embargo, sería beneficiosa para él, puesto que esta fue la circunstancia que le permitiría exportar su innovador Creacionismo literario en el instante mismo en que

Europa igualmente experimentaba el surgimiento de un sin número de inclinaciones de vanguardia. A París pronto arribaría también Teresa, convirtiéndose en parte de la bohemia literaria del momento. Teresa era una verdadera Venus, y una Venus con talento que enloquecía a aquellos que con ella conversaban. Sin embargo, ella sufría internamente; había perdido a su familia, le habían quitado la tuición de sus hijos y su marido no la comprendía. Teresa se suicidó estando en Europa. Huidobro, en Vientos contrarios, de 1926, escribiría toda una sección titulada «Teresa Wilms», en la cual recordaba el evento con las siguientes palabras:

«Entre las páginas del diario de Julián Dox había este retrato de Teresa Wilms. Me parece muy exacto y por eso lo he entresacado cuidadosamente, como una flor de emoción. Teresa Wilms es la mujer más grande que ha producido la América. Perfecta de cara, perfecta de cuerpo, perfecta de elegancia, perfecta de educación, perfecta de inteligencia, perfecta de fuerza espiritual, perfecta de gracia… Fue grande en el amor como en el dolor… No permitió que nadie atropellara los derechos de su alma… Por eso fuel mal juzgada, por eso las calumnias mordieron su corazón… Y una noche en la barca del silencio te fuiste río abajo. Los pescadores pensaron que Loreley pasaba encantando a la muerte».[26]

El crítico Cedomil Goic, describe la situación de la siguiente manera:

«Uno de los febriles cautivados en París fue Enrique Gómez Carrillo que por esos días viajaba como reportero literario entre Madrid y Francia. Gómez Carrillo había tenido un affair con la bella poetiza y es muy factible que le irritase el que Huidobro hubiese tenido el mismo privilegio varios años antes que él. Lo que más le molestaba era que Huidobro hubiese seguido siendo amigo cercano de la escritora cuando él mismo ya había pasado a la historia».[27]

Con la pluma, Gómez Carrillo se dedicó a empañar a Huidobro. El artículo en cuestión se titula «El Cubismo y su estética». En este, el crítico se asegura de

atribuirle a Huidobro la etiqueta de «imitador», mediante la publicación de una supuesta entrevista que le hiciera a Reverdy. A la petición de Gómez Carrillo de hablar sobre su escuela literaria, Reverdy habría contestado:

«Ya sé, ya sé que en la lengua española hay un movimiento cubista interesante… En el primer número de Cosmópolis, me dicen que un crítico influyente habla del chileno Huidobro como del creador del movimiento. ¿Es posible que tales cosas se escriban tan cerca de París? Ese joven Huidobro, muy influenciable, tuvo la debilidad, por no emplear otra palabra, de recurrir a la triste superchería de publicar un libro, poniéndole una fecha muy anterior, antedatándolo en suma, para hacer creer que lejos de ser él quien imitaba, los demás lo habían imitado a él… Es un muchacho sin importancia, en la literatura francesa… No sé si en Valparaíso o en Caracas…».[28]

De ser real la entrevista, habría que pensar que quizás Reverdy confundiese las ediciones, puesto, en efecto, El espejo de agua volvió a ser publicado en 1918 y su circulación fue mayor que la de su antecesora; no obstante, también existió la edición príncipe de Buenos Aires, de 1916. El propio Braulio Arenas, compilador de las obras completas de Huidobro, anota en el prefacio de la colección de 1964, que es dueño de una de las copias de esa edición. Nadie tomó asunto a esta noticia en su momento, sin embargo, en la década del setenta, al preguntarle a Arenas por el plaquette, simplemente, sorprendió a todos mostrando la copia que era de su propiedad. Hoy existe un facsímil del mismo en la Fundación Vicente Huidobro.

Tampoco se puede obviar un suceso literario para Huidobro, como fue la publicación de sus poemas en las revistas de vanguardia parisienses Sic y Nord-Sud. En Sic se publican varios de los poemas del plaquette El espejo de agua, de 1916; estos aparecen traducidos por un amigo de Huidobro, el gran pintor español Juan Gris. Posteriormente, salen en Nord-Sud, en el segundo número de abril de 1917, los poemas «L'Homme triste» («El hombre triste»); y bajo el simple título de «poèmes», aparecen «Otoño», «Nocturno», «Nocturno II», y «Alguien iba a nacer». Todos estos pertenecientes también a El espejo de agua, publicados con ciertas modificaciones de puntuación.[29] Este simple suceso confirma que estas creaciones fueron elaboradas muchísimo antes de la segunda

edición de 1918 del cuestionado poemario.

Luego de aparecida la presunta entrevista de Gómez Carrillo con Reverdy, y antes de que De Torre renegase de la influencia huidobriana, el español publica en el Cosmópolis de Madrid, el 20 de agosto de 1920, un artículo que buscaba dilucidar la pretendida polémica. Aunque De Torre da como cierta la entrevista de Gómez Carrillo con Reverdy, confirmando así la existencia de una controversia entre este último y Huidobro, el crítico precisa dos cosas innegables: primero, que Huidobro nunca pensó ser el padre o el fundador del Cubismo, sino que siempre se auto denominó como iniciador del Creacionismo; y segundo, que la primera edición de 1916 del plaquette titulado El espejo de agua, sí existió. De Torre indica:

«Urge afirmar, ante el lector crédulo, que así en abstracto, como le ha dicho a Gómez Carrillo Reverdy, Huidobro no es el "iniciador del movimiento", ni creo que haya pretendido aparecer como tal jamás, colocándose al frente de toda falange cubista. Es sí un iniciador del Creacionismo lírico, irrecusablemente, y debe negarse la suposición malévola de Reverdy, respecto a que Huidobro antedatase su libro Horizon carré, publicado a últimos de 1917, cierto es, cuando ya Reverdy tenía La Lucarne ovale y quizá algo de Les Ardoises du toit, mas también cuando, respectivamente, Huidobro poseía los primeros poemas de Horizonte cuadrado en El espejo de agua».[30]

Además, según De Torre, Reverdy y Huidobro fueron muy amigos y ambos reconocían sus esfuerzos paralelos en la iniciación de una poesía creacionista, entiéndase de elaboración de imágenes puras e independientes de la realidad circundante tal cual lo denomina estos vanguardista, pero que después, en efecto, hubo un creciente desafecto entre los dos. Visto de esta forma, el Cubismo vendría a ser una corriente y el Creacionismo una subcategoría de la misma, según De Torre. Así, el escritor español continúa diciendo:

«Mas, retornando al origen de estas polarizaciones evadidas, Reverdy y Huidobro, insisto, fueron íntimos amigos en 1917 y 1918, colaborando juntos con el mismo Apollinaire, Jacob, Soupault, Dermée, Pieux y Tzara en Nord-Sud,

que fue el vértice y la plataforma de toda la falange cubista… Ambos, Huidobro y Reverdy, se consideraban estrechamente unidos como iniciadores simultáneos de la escuela creacionista, emergida teóricamente de los postulados esenciales del Cubismo… Más tarde, al salir Huidobro de París, Reverdy varió totalmente de posición, respecto a él. En cartas a mí dirigidas, le aludía desdeñosamente como un élève de son école ("un estudiante de su escuela"), y trataba de anularle, desdeñando la jerarquía que antes le había otorgado… Y al llegar [Huidobro] a París, rompieron totalmente su vínculo amistoso».[31]

La cercanía de De Torre con Huidobro en los momentos de estos acontecimientos hace de su esclarecimiento uno muy plausible. Además, hay que señalar un hecho muy importante: Algunos de los colaboradores claves en Nord-Sud, como Breton, Soupault, Dermée, y con anterioridad Huidobro (que contribuyó solamente en seis números de la revista, de abril de 1917 a diciembre del mismo año con un par de intervalos) decidieron abandonar la revista para publicar sus propias obras de manera independiente o para iniciar sus propios boletines bajo rúbricas, como el Surrealismo o el Dadaísmo. Breton y Soulpault, por ejemplo, resolvieron inaugurar Littérature, una publicación de corte surrealista y Tzara continúa con Dada III (Zurich, 1918) y Anthologie Dada (Zurich, 1919). Huidobro, por su parte, determinó continuar de manera independiente su vena creacionista, publicando tanto en Francia como en España y dando conferencias sobre su estética donde se le brindara la oportunidad.

Para 1918, Huidobro ya se había abierto campo en España con sus ideas de vanguardia y contaba entre sus seguidores a Gerardo Diego, Juan Larrea, Cansino-Assens, Guillermo de Torre (aunque este renegase posteriormente de dicha influencia). Todo esto sucedía cuando Nord-Sud, dirigida por Reverdy, se tambaleaba financieramente. Reverdy se sintió abandonado y utilizado por quienes abandonan la revista.[32] En el último número de Nord-Sud, quien estuvo a la cabeza de la revista, da a entender que muchos de los que con él trabajaron fueron sus simples imitadores y que estos no dudaron en beneficiarse al participar en este órgano literario. Reverdy los ataca, diciendo: «On a vu des écrivains ne s'occuper d'esthétique que sur le tard et en écrire quelques pages absolument en désaccord avec leur oeuvre propre»[33] («Se ha visto escritores que solamente se preocupan de la estética por la tarde y escriben algunas páginas que no tienen nada que ver con su propia obra»).

B. Los inicios del Creacionismo: Más impugnaciones

Por el año 1920 se insinúa que el Creacionismo como movimiento no existía y que si existió, este evolucionó como resultado del contacto de Huidobro con las vanguardias francesas a partir de 1917, en particular, de su contacto con el poeta Pierre Reverdy. De Torre, conocido como un crítico de la vanguardia europea, que en algún momento fue un entusiasta seguidor de Huidobro, pronto dejaría de apoyar a su mentor y cuestionaría la originalidad del Creacionismo. De Torre aseveraría que el Creacionismo no era más que el Cubismo francés con otro nombre, pues, según él, no había gran diferencia entre estas dos manifestaciones literarias. En su obra Literaturas europeas de vanguardia (1925), por ejemplo, realiza lo que él llama una «aclaración» al respecto e indica que:

«En todos los momentos decisivos de las modernas evoluciones literarias… se ha tejido una red de dardos polémicos lanzados sanitariamente por los primogénitos y corifeos… más ardorosamente enardecidos en su anhelo de recabar la primacía genuina y la categoría altiva de iniciadores únicos… Esta divagación prefacial tiende únicamente a abrir la exposición de una interesante pugna polémica de la que fuimos testigos y actores indirectos en el estío de 1920. Protagonistas: el poeta chileno Vicente Huidobro y el francés Pierre Reverdy. Motivo: la vindicación de "su" modalidad creacionista, recabada por ambos y a ninguno de los dos pertenecientes».[34]

Con lo anterior, De Torre parece querer prenderle al chileno lo que más bien fue parte de su propia naturaleza: avidez de reconocimiento. Hay que destacar que muchos consideraron a De Torre como un gran recopilador de los datos del movimiento vanguardista europeo, a él se le debe Literaturas europeas de vanguardia de 1925 (sucesor más acabado que su anterior Manifiesto vertical de 1920) e Historia de las literaturas de vanguardia de 1971 que, a pesar de algunas inconsistencias, es un libraco que bien agrupa y subdivide las tendencias vanguardistas con sus respectivas individualidades, donde estas existían. Los

anacronismos en la obra, sin embargo, no dejan de llamar la atención a los conocedores de los temas por él tratados. La explicación estaría quizás en que De Torre fue parte de la vanguardia española, pero no su mejor representante, por lo que se puede pensar que experimentaba una especie de malquerencia con algunos de sus contemporáneos que, en efecto, sí dejaron una marca literaria. Su primera y única publicación conocida se titula Hélices y data del 1923, año para el cual Huidobro ya había publicado un gran número de obras: Ecos del alma (Santiago, 1911), La gruta del silencio (Santiago, 1913), Canciones de la noche (Santiago, 1913), Las pagodas ocultas (Santiago, 1914), Adán (Santiago, 1916), El espejo de agua (Buenos Aires de 1916; re-editado en Madrid en 1918), Horizon Carré (París, 1917), Poemas árticos (Madrid, 1918), Ecuatorial (Madrid, 1918), Tour Eiffel (Madrid, 1918), Hallali (Madrid, 1918), Saison choises (París, 1921) y su ensayo-novela anti-imperialista Finis Britanniae (París, 1923). Su obra es mucho más extensa y esta lista refiere sólo al período 1911-1923, que es el período de análisis de este libro.

Aparte de Hélice, De Torre participó de manera limitada en la poesía de vanguardia. Tal vez la única instancia que se recuerde más claramente sea el momento en que colaboró en «Reflector», un poema de corte automático creado colectivamente por los miembros del movimiento ultraísta en España y que Borges envió a Tristán Tzara para que lo publicase en Dadá en 1920. Ramón Gómez de la Serna, en su libro Pombo (1918) se refiere a De Torre como «un muchachito inteligente y delirante», y Cansinos Assens en su libro El movimiento V.P. de 1921, lo caricaturiza como «el poeta más joven», dos comentarios paternales y acomodaticios para un individuo caracterizado por una escasez de fecundidad poética, cuya crítica tampoco estaba exenta de erratas. Rafael Cansino Assens dice del español:

«¿Qué importa que, llevado de este entusiasmo, quiera atribuirse el papel de innovador que le niegan los hechos y las fechas, que al lado del movimiento ultraísta, cuya paternidad se le escapa, pretenda suscitar otro enteramente suyo y publique en 1920 el Manifiesto vertical, en que aspira a registrar la patente de una nueva estética y que pasa inadvertido o burlado, sin más simpático comentario que el que yo le dediqué en Cervantes? ¿Qué importa tampoco que reclame para sí la originalidad de la palabra Ultra, que no tiene otra cosa que la de su lanzamiento oportuno, y al reproducir en sus Literaturas europeas de vanguardia el manifiesto ultraico, olvide copiar el párrafo en que se alude a mi

influjo? ¿Ni qué importa, finalmente, que para favorecer la parte del poeta, el crítico que hay en él manipule el dato cronológico y el precedente lírico en una forma que le valió una réplica irónica y aplastante de Vicente Huidobro en un folleto que no queremos recordar demasiado? Todo esto no prueba sino un afán bien juvenil y plausible de originalidad y de modernidad».[35]

Cabe agregar que en el año 2005 aparece en Italia un inesperado librito de poemas titulado Eliche, de Guillermo de Torre, editado por la Biblioteca Aretina de Arezzo. La crítica no fue demasiado favorable con esta obra, debido a que el estilo es demasiado imitativo de la tendencia futurista.

De Torre, sin poder esconder su animosidad hacia Huidobro, entre otras cosas había dicho:

«Este poeta… diose a conocer entre nosotros por vez primera en su viaje a Madrid, desde su Santiago natal, en el otoño de 1916. Su bagaje literario reducido a unos volúmenes publicados, y de ellos los más representativos eran La gruta del silencio (1913), Las pagodas ocultas (1914), y Adán (1916). Libros poéticos alboreales, imprecisos, llenos de reminiscencias y sugestiones rubenianas y otras, que apenas revelan nada personal y, desde luego, no permiten descubrir el menor indicio pre-creacionista».[36]

En primera instancia, Huidobro jamás renegó de sus inicios romántico-modernos, llegando a decir incluso que el Creacionismo es la evolución lógica del tardío y decadente modernismo de verso libre que Rubén Darío empleara en Cantos de vida y esperanza (1905).[37] En segundo lugar, De Torre obvia mencionar varias obras que el poeta igualmente llevaba consigo a su llegada a Europa y que revelan aquella lógica transición del modernismo al Creacionismo, al que se refería el poeta: Adán, escrito en 1915 y publicado en 1916, y El espejo de agua de 1916. Por otra parte, antes de partir a Europa ya había escrito varios documentos que revelan el discernimiento de Huidobro con respecto a su propio arte. Pasando pasando de 1914, su primer manifiesto titulado Non-Serviam del mismo año y el prólogo de Adán (1916), son todos documentos que revelan la estética creacionista en transición hacia una forma más acabada de la misma.

Una breve cronología del desarrollo de la obra de Vicente Huidobro perfilará el Creacionismo desde sus germinaciones más tempranas, para entender mejor el tema de la evolución y, de ese modo, comprobar que el asunto del cuestionamiento de El espejo de agua fue injusto, al igual que fue injusto el cuestionamiento de la originalidad de su estilo.

C. Los inicios del Creacionismo: Revelaciones

Generalmente, se subdivide la obra de Huidobro en dos categorías: su primera faceta romántico-modernista (1911-1915) y el Creacionismo a partir de El espejo de agua (1916).

Para establecer que, en efecto, el Creacionismo (aunque incipiente) era un estilo ya en práctica mucho antes del encuentro Huidobro-Reverdy y aun, mucho antes de la aparición de El espejo de agua, se hace necesario empezar por una definición del Creacionismo. El enunciado de Huidobro en Manifiesto de manifiestos de 1925, establece los principios fundamentales de la corriente huidobriana:

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; los elementos poéticos en el creacionismo son íntegramente inventados, no copiados de la realidad. Y da un ejemplo:

«Así, cuando escribo: “El océano se deshace / Agitado por el viento de los pescadores que silban”, presento una descripción creada; cuando digo: “Los lingotes de la tempestad”, os presento una imagen pura creada, y cuando os digo…: “La noche está de sombrero”, os presento un concepto creado».[38]

La primera obra de Huidobro se titula Ecos del alma y fue publicada en 1911, cuando el poeta tenía tan sólo 19 años. Esta se considera una obra de carácter romántico-modernista, mezcla de poemas religiosos y amorosos. Sin embargo, aparecen en ella, aunque escasamente, gérmenes de imágenes creacionista, tal cual él las explicaba en el manifiesto de 1925. El poeta escribe, por ejemplo, «La luna a la tierra imprime un beso» o «el viento acongojado / viene a quebrarse en mis ventanas».[39] En La gruta del silencio de 1913 sucede el mismo fenómeno. Por un lado, podemos ver un claro romanticismo cuando exclama: «¡Oh sus ojos insondables y profundos y sombríos!»[40]; y por otro, el Creacionismo huidobriano

ya late en versos, como: «La tarde sobre el campo se acuesta fatigada», «La luna que vierte su nieve en las tumbas», «El silencio está acaracolado»,[41] entre otros versos de imágenes inéditas. Y si bien Canciones de la noche continúa teniendo un timbre rubeniano, ella ya prefigura algunos elementos del Creacionismo postrero: un juego con la forma del verso. «Triángulo armónico», «Fresco Nipón», «Nipona» y «Capilla aldeana» son los primeros caligramas del poeta, que están realizados al estilo que Stéphane Mallarmé utilizara en su poema tipográfico «Un Coup des dés», de 1895 y que Apollinaire retomara también entre 1913 y 1917 para su obra Calligrammes.

Así mismo, el prólogo de su obra Pasando pasando de 1914, muy anterior a su viaje a Europa y anterior a su obra Adán, podría perfectamente ser un primer manifiesto creacionista. Este es un libro de críticas y comentarios bastante vanguardistas que escribió unos años después de haber sido expulsado del colegio jesuita San Ignacio. En esta obra de los veinte años, Huidobro cuenta las experiencias allí vividas, se queja del momento artístico que se vivía en su país y plasma una concepción personal del arte. El siguiente es un documento esencial para comprender al Huidobro en su período más temprano de formación y, por ende, para entender su pensamiento antes de partir a Europa. La siguiente cita no es breve, pero dilucida en gran parte las primeras tendencias del joven Huidobro.

«En mis nueve años de colegio conocí muy bien el espíritu de los padres jesuitas, por lo que sé odiarlos, quererlos y admirarlos. Odiar a algunos por intrigantes, por chismosos y por espías, porque siempre en sus palabras había algo de traición, suposiciones de sombra y de olor a subterráneo. Querer a otros por ser hombres, buenos… Una vez salido del colegio, pude dedicarme con más tiempo a la Literatura y al arte en general… Empezaré por decir que desde hace cinco años, o sea desde los quince, leo generalmente seis horas diarias… Tengo completa fe en mí mismo… He publicado dos libros: Ecos del alma y La gruta del silencio. El primero es un libro romántico, demasiado retórico y hueco… Este segundo libro es de todo mi agrado… He perseguido mucho la originalidad por el estudio de mí mismo, por la auscultación de mis más mínimas impresiones. Y tengo plena conciencia de haberla conseguido. Mi poesía… no es la poesía de un influenciado, sino la de uno que ha estudiado y sentido la poesía universal… En Literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original. Odio la rutina, el cliché y lo retórico. Odio las momias y los subterráneos de museo. Odio los fósiles literarios. Odio todos los ruidos de las

cadenas que atan. Odio a los que sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado. Amo lo original, lo extraño. Amo lo que las turbas llaman locura. Amo todas las bizarrías y gestos de rebelión. Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen. Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado. Amo las sutilezas espirituales. Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los de muy buena vista… Pero diré que no se crea que menosprecio el pasado. No. Yo amo a todos los grandes poetas. Homero, Dante, Shakespeare, Goethe, Poe, Baudelaire, Heine, Verlaine, Hugo».[42]

Es evidente que para 1914, Huidobro percibe su naciente arte como algo original, consecuencia de sus acabadas lecturas, y no un arte imitativo; un arte que más bien quiere zafarse de las cadenas de la antigua retórica que buscaba conformar al lector complaciente y cómodo; un arte que quiere reemplazar la rutina y el cliché por lo bizarro, lo original, lo innovador. La referencia igualmente revela que el escritor había sido contagiado por algunas de las ideas sobre la función del arte, según Marinetti (aunque Huidobro negase persistentemente tal influjo). El iniciador del futurismo escribía en Le figaro de París del 20 de febrero de 1909: «¡Nos hallamos sobre el último promontorio de los siglos!… ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible?» Y luego, en el mismo manifiesto, expresa: «Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria»[43].

Por lo demás, y según lo explica Jorge Schwartz en su libro Las vanguardias latinoamericanas, el manifiesto futurista se habría infundido a los intelectuales latinoamericanos por vía de La Nación de Buenos Aires (edición del 5 de abril de 1909) y mediante una reseña de los preceptos de Marinetti, publicada en Poesía, la revista dirigida por Rubén Darío.[44] Por estos medios, las pautas de rebelión de Marinetti, y, siguiendo el modelo creacionista, a la postre pasarían a ser parte del espíritu general de la vanguardia: Una subversión artística dirigida en contra del arte decimonónico instaurado, una insurrección en contra de la institucionalización del arte, y, en el caso de algunos movimientos, incluido el de Huidobro, la proliferación de programas que trataban temas de forma y de utilidad del arte.

En 1914, Vicente Huidobro escribe y presenta en el Ateneo de Santiago su primer manifiesto, titulado Non-Serviam. Esta es, sin duda, la primera proclama oficial de lo que debía ser la creación poética. En él dice:

«Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam… No te serviré… Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias… El poeta dice a sus hermanos… "Hemos cantado a la Naturaleza" (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias… y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear».[45]

Esta manifestación teórica de Huidobro de crear realidades totalmente independientes del mundo externo y no cantarle a la rosa, no coincidiría tanto en la práctica, sino hasta la elaboración de su obra El espejo de agua de 1916. En esta, Huidobro logra desconectar, en definitiva, las imágenes de la realidad circundante, para formular que un espejo sea arroyo, que de la muralla cuelgue un estanque o que el vuelo de los pájaros sea verde. Imágenes totalmente foráneas, creadas, independientes, tal cual los postulados creacionistas más claros posteriores.

Adán, creada en 1915, pero publicada a principios de 1916, es también una obra primordial en el esclarecimiento del asunto relacionado con la originalidad del Creacionismo. Esta materia se verá en más detalle en otra sección, pero valga adelantar que este trabajo de Huidobro comprueba que para los años 1915-1916, el poeta ya había abandonado la versificación alejandrina y endecasílaba de sus antecesores, para adoptar una forma libre. El prólogo de dicha obra podría, igualmente, considerarse una especie de manifiesto estético incipiente de Huidobro cuando dice:

«Una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exija esta nueva forma, ese tema es el mío, por su

misma primitividad de vida libre».[46]

Y citando a Emerson, agrega:

«Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la Naturaleza con una cosa nueva».[47]

Si bien en el Adán todavía el poeta no abandona el canto a las cosas, como lo postula el «Arte poética» de su obra El espejo de agua de 1916, ni lograba crear imágenes demasiado independientes de la realidad externa, como lo promulgaba en teoría, este es, sin duda, un trabajo cuyo prefacio establece una enunciación sobre la autonomía del artefacto artístico. Esto comprueba que Huidobro poseía una perspectiva estética en la línea de la vanguardia europea antes de su partida al Viejo Continente.

Adán asienta las bases de un Creacionismo que se mueve paulatinamente hacia la cristalización en El espejo de agua. Fue en El espejo que Huidobro llegó a la culminación exitosa de las premisas creacionistas, casi sin darse cuenta. En ella no sólo alcanza las llamadas imágenes creacionista o independientes de la realidad, sino que a su vez y explícitamente, aniquila el mayor símbolo modernista al cual se opuso férreamente en su poesía ya posteriormente denominada creacionista: mata de una vez al cisne. Léase, primeramente, su «Arte poética»:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!

Hacedla florecer en el poema;

Sólo para vosotros

Viven las cosas bajo el Sol/

El poeta es un pequeño Dios.[48]

Y luego, en el mismo poemario:

Mi espejo, corriente por las noches,

Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe

Donde todos los cisnes se ahogaron.[49]

Quien haya leído el ensayo titulado «El poeta», de Ralph Waldo Emerson, puede notar vestigios de sus postulados en el verso anterior. Emerson había dicho:

«Therefore, all books of the imagination endure, all which ascend to that truth, that the writer sees nature beneath him, and uses it as his exponent. Every verse or sentence, possessing this virtue, will take care of its own immortality. The religions of the world are the ejaculations of few imaginative men… O, Poet!… The Woods and the rivers thou shalt own».[50]

(«De este modo, todos los libros de la imaginación persisten, todos los cuales aspiran a una verdad: que el escritor considera que la naturaleza está por debajo de él y la usa como su prototipo. Cada verso o frase que posea esta virtud se hará inmortal. Las religiones del mundo son las eyaculaciones de algunos hombres con imaginación… ¡Oh Poeta!… Los bosques y los ríos debes poseer»).[51]

El poeta, según Emerson, es un «pequeño emperador» de la palabra y para Huidobro, un «pequeño Dios» que, habiendo descubierto sus poderes, se lanza a

elaborar imágenes y conceptos creados sin restricciones. Ya no se trata del canto a las cosas, sino que, finalmente, se trata de la creación de un algo nuevo en el poema, un algo inesperado que ha sido concebido por el poeta, un algo independiente de la realidad circundante, como cuando «Un hombre salta en el sol. / Sus ojos llenos de polvo de todos los caminos».

Es en El espejo que el estilo huidobriano ha arribado a una temprana práctica de la teoría poética de su creador: producir un arte que en verdad conceda expresión a los ambiciosos conceptos de independencia de los entes figurados, tal cual lo hubiese propuesto en su manifiesto Non serviam (1914), en el prólogo de Adán (1914), y, posteriormente, con una claridad más notable, en el Manifiesto de manifiesto de 1925.

Cabe señalar, por lo demás, que en 1916, Huidobro ya había adquirido el calificativo de «creacionista». En julio de ese año presentó su trabajo titulado «La creación pura», en el Ateneo de Buenos Aires. En esa conferencia, Huidobro, haciendo eco de lo que ya había expuesto en su primer manifiesto Non Serviam, declaraba:

«… toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios, y que al estudiar esta evolución uno veía claramente la tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando atrás todo lo superfluo y todo lo que puede impedir su realización perfecta».[52]

En esa ocasión, Huidobro otorga autoridad participativa en la confección de su teoría a un anónimo poeta autóctono de ascendencia aymara y se olvida por un momento de Emerson como la autoridad que interviene en el creacionismo. Huidobro agrega en esa conferencia: «Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aymara), que dijo: “El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover”»[53]. Allí, ante una sala llena que incluía a los poetas Leopoldo Lugones y José Ingenieros, declaraba que «la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear». Por estas declaraciones, explicó el mismo Huidobro, se le bautizó con el nombre de poeta creacionista.

No cabe duda de que para fines de 1916, el año en que Huidobro y familia parten a Europa, el Creacionismo se encontraba en un estado inaugural. Ese mismo año, Europa sería la receptora de aquella configuración tan particular de Huidobro; la estética huidobriana llegó para secundar, tanto en teoría, como en práctica el espíritu de las vanguardias. No obstante, en el año 1920, la obra del poeta fue el blanco de las ya mencionadas acusaciones. Valga señalar que aquellos que llegaron a conocer bien a Huidobro y se empaparon de su Creacionismo, respetaron y emularon su estilo. Entre los mismos españoles, el propio Gerardo Diego, el primer seguidor de Huidobro en su estética. En 1948, tan sólo unas semanas después de la muerte del poeta, Diego diría de su mentor: «Vicente Huidobro quedará en la historia de la poesía de lengua española como un nombre esencial, sin cuya clave un aspecto de la obra colectiva de nuestro tiempo resultaría inexplicable».[54] Por lo demás, todo estudio sobre la vanguardia latinoamericana que se respete, debe mencionar a Huidobro como la piedra inicial de los cimientos sobre los cuales se forjaron los movimientos de vanguardia en el continente a partir de la década de 1920.

Con lo anterior, podemos concluir que las imputaciones en contra de Huidobro de Gómez Carrillos, que fueron corroboradas por Guillermo de Torre, no tienen bases sustentables. Igualmente, hay que recordar un hecho notable en la relación de Reverdy con todos aquellos que alguna vez colaboraron en la Nord-Sud. Aunque se trata de un tema de otra sección, es conveniente adelantar lo siguiente sobre por qué Reverdy también querría denigrar a Huidobro: para 1919, cuando la revista ya había dejado de circular, Pierre Reverdy publica Self-Defence. En esta obra, el poeta realiza un ataque directo en contra de quienes, según él, le debían algo: «Beaucoup de camaraderies artistiques ne sont que des contrats de publicité» («Muchas de las camaraderías artísticas no son más que contratos de publicidad»). El corte de relaciones con Reverdy fue rotundo, porque sí existió de parte de él una gran animadversión hacia Huidobro. En su estupendo estudio sobre la estética de Reverdy, titulado Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Espacios textuales: La poesía de Pierre Reverdy) Andrew Rothwell dice:

«In terms of poetry, those who appeared in 1918 and 1919 to have profited most from his innovations were Paul Dermée, who had turned into a quite blatant plagiarist, Jean Cocteau, and to a lesser extent Huidobro, all of whom were determined to make a reputation for themselves on the basis of what they took to

be new trends. Part of Reverdy's response to attempts by these and other apparent imitators to usurp his cherished role as a leader of the modern movement was the pamphlet Self-Defence, of late 1919».[55]

(«En cuanto a poesía, quienes, aparentemente, más beneficios sacaron de sus innovaciones en los años 1918 y 1919, fueron Paul Dermé, que se había convertido en un manifiesto plagiario, Jean Cocteau, y en menor medida Huidobro. Todos ellos estaban decididos a crearse una reputación sobre la base de lo que ellos consideraban «nuevas tendencias». Parte de la respuesta de Reverdy a los intentos de estos y de otros supuestos imitadores de quitarle su amado papel de líder del movimiento, apareció en el panfleto Self-Defence en 1919»).

Es evidente que no sólo Huidobro recibió los ataques de Reverdy al sentirse «desertado» por quienes él llamaba condescendientemente «discípulos». Tanta fue la desilusión de Reverdy, que este gastó bastante energía en publicar un sin número de obras en las cuales alegóricamente se refiere al tema de la defección de sus antiguos colaboradores. Un ejemplo es La Guitarre endormie, de 1919. Esta obra contiene treinta y tres poemas y cinco cuentos, de los cuales se destaca «Médaille neuve». En este, Reverdy se refiere a Breton, a Aragon y a Soupault como «de petits enfants pâles [qui] se collent à ses mains… les doigts et les cheveux pleins de mouches»[56] («los pequeños y pálidos infantes con las manos pegajosas… los dedos y el pelo lleno de moscas»). Hay que destacar que es improcedente la actitud de Reverdy de querer considerase a sí mismo como el mentor de estos escritores, ya que la verdadera deuda que estos tuvieron, incluido él, fue más bien con Guillaume Apollinaire. Este tema se estudiará en otra sección, pero señálese lo siguiente: Apollinaire fue quien produjo, ya para 1913, muchas de las innovaciones poéticas que los «cubistas» retomarían en Nord-Sud. Igualmente, es significativo esclarecer que para la fecha en que aparece Nord-Sud, Reverdy se encuentra en los inicios de su carrera, puesto que hasta entonces había publicado tan sólo tres poemarios: Poèmes en prose (1915), Quelques Poèmes (1916), La Lucarne ovale (1916). Parece lógica la acotación de Rothwell cuando observa lo siguiente sobre Reverdy:

«In his early period in particular he was known and respected as a commentator

on and analyst of pictorial Cubism, an aesthetic theorist, and the director of an influential periodical (Nord-Sud), as well as a leading poet. My contention is that each of these activities contributed to his move towards a new non-mimetic aesthetic, and development of appropriate techniques to allow its use in verbal expression».[57]

(«En sus inicios, en particular, se le conocía y respetaba como comentador y analista del Cubismo pictórico, como teórico estético, como director de una revista importante (Nord-Sud), y como un poeta cabecilla. Lo que yo argumento es que cada una de estas actividades contribuyeron a que se desplazase hacia una estética anti-mimética y hacia el desarrollo de las técnicas apropiadas que le permitieran su aplicación en la expresión verbal»).

Es decir que Reverdy, en el momento de su encuentro con Huidobro, se encuentra en plena búsqueda de una estética personal más puntualizada. Hay que recordar que no será sino hasta el número trece de la revista Nord-Sud (marzo, 1918) que el poeta escribiría su más importante manifestación teórica, bajo el título de «L'Image». Huidobro, por su parte, se encontraba casi en la misma condición que Reverdy al llegar a París: En ese instante, ambos evolucionaban de una poesía que exploraba ser experimentalmente singular, a ser una poesía claramente de vanguardia. Y aunque El espejo de agua (1916) de Huidobro contiene ya las llamadas imágenes creadas, es una obra menos audaz que sus posteriores Ecuatorial y Hallali, por ejemplo (ambas publicadas en 1918). En lo que sí hay una coincidencia plena, como se verá posteriormente, es que ambos habían sentido el influjo, como el resto de los artistas del momento, de dos figuras cardinales en el desarrollo de la vanguardia: Guillaume Apollinaire y Filippo T. Marinetti.

Huidobro no escatimaba en auto definirse creacionista y de repetir esa auto-designación, donde la oportunidad lo ameritara. Reverdy, por su parte, rechazaba totalmente las etiquetas, por lo cual ni el rótulo de creacionista ni el de cubista hubiese sido aceptado por él. Pero está claro que ambos gustaban de la idea que se les considerase precursores de vanguardia y que se les reverenciase como tal. Nord-Sud llegó a ser el punto de encuentro de estos dos individuos, cuya creación poética joven alcanzaría un grado mayor de madurez, a través del beneficio que significó la mutua transferencia de ideas; transferencia que no solamente ocurría en ese órgano literario, sino que, igualmente, en las numerosas

tertulias que el grupo sostenía. Ante estas aclaraciones, palidecen las acusaciones de plagio en contra de Huidobro. El propio Huidobro recordaría, una década más tarde, los ataques injustamente recibidos. El poeta escribe:

«Ellos me han calumniado, escarnecido, para satisfacer su pequeño orgullo, su vanidad de inventores de bufanda para pájaros. Me han afrentado, creyendo que luego les bastaría echar algunas gotas de agua salada sobre sus cabezas para ser perdonados. Sin necesidad de exponeros a la lluvia, a la lluvia bajo las bóvedas de sinfonías, solidificadas, os perdono. Te perdono, hombre débil, capaz de satisfacer tu fatuidad con tus propias mentiras».[58]

Un estudio más a fondo del encuentro entre el Creacionismo y las nacientes vanguardias, en particular, la coyuntura Reverdy-Huidobro, revelará un sin número de afinidades subjetivas entre ambos, pero, a su vez, un sin número de divergencias en los estilos concretos de los poetas.

Capítulo III

El Creacionismo en Europa

A. El Creacionismo y las vanguardias europeas

En este punto del análisis, se hace necesario buscar dónde pudo haber existido alguna concomitancia artística entre Reverdy y Huidobro, para comprender el alcance de la polémica que pone a Huidobro como un simple imitador.

Es preciso indicar que Reverdy se oponía a la terminología con la que los críticos se referían a su estilo; el Cubismo, para él, se refería a lo pictórico y no a lo poético. Sin embargo, a causa de sus anotaciones y comentarios sobre esa tendencia artística en la conocida y prestigiosa revista Nord-Sud y debido a la similitud de técnicas creativas que se desarrollarían entre lo poético y lo pictórico, el estilo de Reverdy y el de aquellos que contribuyeron en la publicación francesa, terminó denominándose igualmente Cubismo.

El Creacionismo y el Cubismo nacen dentro del espíritu de una era de características particulares y es por ello que ambas corrientes, forzadamente, y a pesar de que se originan en continentes distintos, comparten una plataforma intelectual similar. La aparición del Manifiesto de Marinetti, en 1909, marcará la producción artística de vanguardia europea que posteriormente, gracias a la tarea diseminadora de Huidobro, tendrá igualmente ramificación en América Latina. Marinetti había dicho: «Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria».[59] Y en su Manifiesto a los pintores, de Marinetti, encontramos lo siguiente:

«Con esta entusiasta adhesión al futurismo, nosotros queremos:

Destruir el culto al pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico.

Desprecias profundamente toda forma de imitación.

Exaltar toda forma de originalidad aunque sea temeraria, aunque sea violentísima.

Sacar valor y orgullo de la fácil tacha de locura con que se azota y amordaza a los innovadores.

Considerar a los críticos de arte como inútiles y dañinos…»[60]

Todas las tendencias de vanguardias que sucedieron al futurismo tienen una deuda con este, en el sentido que fue el primer movimiento que expresara con tal vigor un total desencanto con el arte supuestamente «decadente» que les precedía. En ciertos casos, no obstante, las corrientes posteriores no reconocerían abiertamente esta contribución, debido al descrédito suscitado por la asociación posterior del futurismo con el nazismo. Casi todos los movimientos de vanguardia poseyeron una especie de programa o manifiesto que pretendía darles un carácter particular, pero que igualmente reflejaba el predominio de algunas ideas comunes: un rechazo a la forma de producción artística decimonónica por considerarla arcaica, decadente y obsoleta, tal cual lo había expresado Marinetti; todos ellos bogaban hacia un arte anti-mimético, anti-sentimental, un arte que pudiese entablar un diálogo entre sus distintas formas (lo plástico con lo literario y viceversa) y un arte que fuese practicable internacionalmente, es decir, un arte ecuménico. El Creacionismo y el Cubismo precisamente tuvieron ese denominador común: una predisposición hacia una estética que anhelaba trascender fronteras, una inclinación hacia la crítica de los viejos formatos y un evidente irreverencia hacia lo ritual heredado. Recordemos que, aun estando en Chile, Vicente Huidobro escribe en 1914, haciendo eco del manifiesto futurista: «En Literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original. Odio la rutina, el cliché y lo retórico… Odio los fósiles literarios… Amo lo original, lo extraño. Amo lo que las turbas llaman locura».[61]

Huidobro fue uno de los varios artistas e intelectuales que entre la primera y segunda década del siglo XX se revelaron abiertamente ante la languidez del arte chileno. Huidobro veía el cambio como una prioridad que debía ser definitiva y

pronta. Su Creacionismo ostentó, incluso en sus inicios romántico-modernistas, una base categórica hacia la reforma. La desazón de Huidobro iba dirigida a la burguesía, en este caso, la burguesía local que, según él, aceptaba todas las influencias externas y las imitaba sin mayores alteraciones. Refiriéndose a su propia creación ya para el 1914, Huidobro dice: «Quiero que mis libros queden muy lejos de la visual de las multitudes y del vientre de la sana burguesía».[62] «Lejos de las multitudes», quiere decir lejos de aquellos que no poseen un espíritu capaz de captar, como ya lo había expresado en Pasando pasando, «las mayores sutilezas y observaciones» que su obra demandaban; lejos de la «sana burguesía», equivalía a decir lejos de aquellos críticos chilenos que había reprobado su obra. Esto, sin duda, responde a la primera faceta por la cual pasó el Creacionismo y el de las vanguardias en general: un «arte por el arte», que posteriormente se transformaría, como sucediera así mismo en Europa, en un arte comprometido.

El descontento de Huidobro, que tenía relación con el estado de situación en su país, tuvo fácil asidero en su espíritu e intelecto rebeldes. Esa actitud insurrecta, por su parte, la heredaba por vía de la madre. Ella era una escritora feminista que pertenecía a un grupo de mujeres que igualmente reclamaban por los derechos de su género en Chile, exigiendo equidad en todos los ámbitos. En un magnífico estudio sobre los inicios de la vanguardia en Chile, Bernardo Subercaseaux dice de la madre del poeta:

«María Luisa Fernández, Mariana Cox, Inés Echeverría, Luisa Lynch, Sara Hubner, Carmen y Ximena Morla-Lynch, entre otras… Pertenecen o están vinculadas a la aristocracia local, fueron mujeres iconoclastas, rebeldes y anti-convencionales, en contrapunto con el sector social al que pertenecían… Participaron, colaboraron o dirigieron revistas y agrupaciones destinadas al fomento del espíritu independiente de la mujer, estimulando el interés por la educación, el arte y la cultura».[63]

Ella fue una mujer tenaz que transmitió a su hijo ese mismo carácter de insurrección que en ocasiones metería a Huidobro en problemas y que lo llevaría a realizar fuertes declaraciones en su país. Entre las denuncias del escritor se encontraba la inmovilidad de las artes, la poca apertura hacia la renovación y la

privación económica sufrida por las masas. Huidobro pronto se convertiría en un acérrimo marxista que incluso se llegó a postular para presidente de la república bajo el partido comunista, en el año 1925.

Para la década de 1910, fecha que marca el primer centenario de la independencia de Chile, acaecían un sin número de asuntos por los cuales estar apesadumbrados. En 1909, el mismo año del manifiesto futurista, año en que Kandinsky colgaba sus primeros cuadros para una exhibición en Europa, Chile pasaba por un período de protestas. Los estudiantes se alzaron en múltiples ocasiones, exigiendo un cambio para la mejora de las condiciones sociales de una mayoría empobrecida. Estos reclamaban que no se podía celebrar un centenario de independencia en el ambiente de injusticia económica y de nefasta insalubridad en que se vivía. Por una parte, el país combatía una terrible epidemia de sarampión con pocos recursos para los indigentes, y por otro, Santiago se modernizaba de manera acelerada, dejando de lado a una mayoría en el disfrute de las nuevas tecnologías: luz eléctrica, nuevos coches, nuevos hospitales, entre otros. Santiago asumía, en la superficie, la forma de cualquiera de las metrópolis europeas, mientras que muchos morían a diario de múltiples enfermedades. En cuanto a la producción literaria de novelas, cuentos y obras dramáticas, se eternizaba el Naturalismo y el Realismo importados, junto con el Regionalismo y el Costumbrismo locales, estos dos últimos llenos de un fuerte nacionalismo. En la poesía, lo más innovador del momento era Cantos de vida y esperanza (1905) de Rubén Darío, una obra modernista renovada en su verso, pues es la primera obra «versolibrista» de Darío.[64] Los poetas que surgían junto a Huidobro eran Gabriela Mistral y Pablo de Rokha. Estos seguían respetando la métrica que les precediera y sería sólo a partir de 1920, cuando Huidobro ya había realizado la revolución creacionista, que estos poetas rechazarían las formas artísticas precedentes por no ser estas capaces ya de expresar los más recientes predicamentos de la sociedad chilena. Mistral y de Rokha, y muy pronto Neruda, comenzarían a emplear, como lo hizo Huidobro con anterioridad, estilos y técnicas personales que resultaron en grandes obras. Todos ellos lograron el reconocimiento nacional e internacional por sus excelentes trabajos. Gabriela Mistral recibiría el Premio Nobel de Literatura en 1945 y Pablo Neruda en 1971.

Huidobro escribió sus cuatro primeras obras en un estilo romántico-modernista. Sin embargo, como ya se analizó, todas ellas guardan las semillas del Creacionismo postrero. Alúdase a lo expresado por Huidobro en 1925:

«El poema creado se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados. No escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que, en él, dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en lo absoluto de la realidad ni de la veracidad anterior al acto de realización».[65]

Como ya se explicara, tanto en Ecos del alma (terminado en 1911 y publicado en 1912), en La gruta del silencio (1913), en Canciones de la noche (1913), como en Las pagodas ocultas (1914), es posible encontrar en forma naciente los conceptos creados que Huidobro define posteriormente de manera más zanjada en su Manifiesto total de 1925. No obstante, sería su obra Adán (terminada en 1915, pero publicada a principios de 1916) la que crearía más revuelo entre los críticos del momento en su país, momento que coincide con su obligada salida a Europa, debido al asunto Wilms. Casado él y casada ella, el asunto tuvo unas proporciones escandalosas y extraordinarias; la familia de Wilms lo perseguía para enfrentarlo; los García-Huidobro Fernández consideraban que era mejor que Vicente saliese del país para evitar más escándalo. Igual a esa bombita social, su obra Adán fue también una especie de explosivo literario, pues, en ese libro, Huidobro atacaba sin reparo las formas poéticas del momento y rechazaba abiertamente la métrica que tanto defendían los añejos críticos. En el prólogo de la obra, Huidobro decía:

«A la protesta de los retóricos adocenados diremos que cada uno de los metros clásicos oficiales y patentados significó, también, en un tiempo, la conquista de una nueva forma, de una libertad. Y a los que no perciben la armonía del verso libre les diremos que reeduquen bien su oído, su pésimo oído, puesto que soportan con gusto las largas tiradas de versos iguales que a veces durante media hora están apaleando el oído a cada cierto número fijo de sílabas».[66]

En esta embestida resuena, una vez más, Emerson quien ya para 1840, decía:

«Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la Naturaleza con una cosa nueva».[67]

Huidobro concluye su prólogo de Adán con un enternecido agradecimiento al filósofo americano:

«A Emerson debo el haber despertado a otro mundo de belleza, por eso mi espíritu lo ama tanto. Por todo el bien que me ha hecho es que, cuando pienso en él, mis ojos se humedecen de ternura y a él va todo el agradecimiento de mi corazón».[68]

El tema sobre la influencia de Emerson en Huidobro es de primordial relevancia, porque ayuda a determinar el estado del pensamiento del poeta en el momento en que su país se encuentra social y artísticamente estancado, y porque será con ese espíritu de renovación que el poeta emigrará a Europa.

Huidobro le debe a Emerson, no solamente la idea de abandonar la vieja retórica para renovar la poesía con un verso libre que habrá de «amueblar» el mundo con elementos nuevos; de igual manera, le debe la tesis que elabora en Non Serviam, en relación a un tema clave en su estética: La NO imitación. En ese trabajo, recordemos que Huidobro dice:

«Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada… Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa)… no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él».[69]

La resonancia de «Arte» de R.W. Emerson es incuestionable. El pensador dice:

«Because the soul is progressive, it never quite repeats itself, but in every act attempts the production of a new and fairer whole. This appears in works both of the useful and the fine arts, if we employ the popular distinction of works according to their aim, either at use or beauty. Thus in our fine arts, not imitation, but creation is the aim».[70]

(«Debido a que el alma es progresiva y nunca se repite a sí misma, es que esta intenta producir una cosa nueva y mejor cada vez. Esto sucede tanto en lo práctico como en las bellas artes, si hemos de emplear la distinción popular de los trabajos de acuerdo a su propósito: su uso o su belleza. Por ende, en las bellas artes el propósito no es imitar, sino crear»).[71]

Todas estas ideas innovadoras que Huidobro ha adquirido a través de su lectura de Emerson, repercuten en su obra Adán y posteriormente en El espejo de agua.

Sería Adán, sin embargo, por haber sido publicado y distribuido en su país, que los críticos formularía fuertes críticas al referirse a su obra. Diez años más tarde, Huidobro recordaría las críticas de la siguiente manera:

«Nada me afirmó más en mis teorías que la crítica violenta, que los comentarios burlescos de mis poemas… Sin proponérselo, los críticos me ayudaron mucho en mi trabajo de recortar con tijeras precisas versos o imágenes como las siguientes: En mi cerebro hay alguien que viene de lejos, o bien, Las horas caen silenciosas como gotas de agua por un vidrio».[72]

Para cuando se producía la crítica en contra de Adán, Huidobro ya llevaba puesta una coraza porque, anteriormente, esos mismos comentaristas habían atacado Ecos del alma, La gruta del silencio, Canciones de la noche y Las pagodas ocultas. Él les respondería con mordacidad:

«Cuando las locomotoras resbalan su majestad devorando las distancias, infinidad de quiltros salen a ladrarles. Tanto me han ladrado a mí los quiltros literarios que tengo derecho a sentirme locomotora… literaria… Que si algún día se le ocurriera al mismísimo Dios la humorada de escribir un libro de versos sin que los mortales supieran que eran suyos, esos versos serían muy inferiores a los de Homero, Virgilio, Horacio, Dante, Milton y hasta los de Fray Luís de León, de Herrera, Calderón y Lope».[73]

Huidobro fue un agitador intelectual en su país. Todo lo que él publicaba recibía la crítica de los viejos jueces que regían el ámbito literario en Chile, en las décadas del 1910 y del 1920.

La obra que más conmoción debió haber originado es El espejo de agua de 1916, pero no fue así. Es en esta obra que Huidobro no tan sólo invita a los poetas a dejar de cantar la rosa para hacerla florecer en el poema mismo, sino que, además, diviniza al poeta: «El poeta es un pequeño Dios», declara al cerrar su «Arte poética», cuando Emerson ya había manifestado:

«The poet is the sayer, the namer… He is a sovereign, and stands on the centre. For the world is not painted and adorned, but is from the beginning beautiful; and God has not made some beautiful things, but Beauty is the creator of the universe. Therefore the poet is not any permissive potentate, but is emperor in his own right».[74]

(«El poeta dice, nombra… Es soberano y se encuentra en el centro. El mundo no se pintó ni se adornó, sino que ha sido, desde el principio, hermoso; y Dios no ha hecho las cosas hermosas, sino que la hermosura ha creado el universo. Por lo tanto, el poeta no es ningún potentado libertario sino que es un emperador por derecho propio»).

Huidobro encargó El espejo de agua para publicación a principios de 1916 a la Editorial Orión de Buenos Aires. El viaje de escape de Huidobro con Teresa a esa ciudad, en 1916, le sirvió a su vez para presentar en el Ateneo su trabajo titulado «La creación pura» y para recoger el plaquette de El espejo de agua ya terminado. Estos dos acontecimientos son de suma relevancia para establecer de manera categórica que el Creacionismo, cuya originalidad cuestionasen Gómez Carrillo y De Torre en 1920, era un estilo de escritura concreto para 1916. No obstante, serían ciertas circunstancias extra-literarias vividas por Huidobro ese mismo año las que empañarían, tanto su estupenda conferencia, como la publicación de tan importante obra, como es El espejo de agua.

La convulsión que creó su romance extra-marital con Wilms impulsó la rápida salida del poeta y su familia hacia Europa, un continente que por entonces se encontraba en pleno conflicto bélico. Era mejor partir a un lugar en guerra, que permanecer donde ya era imposible respirar. La sociedad aristocrática a la que pertenecía Huidobro no le perdonaba tan abierto desmán. Lamentablemente, tanto «La creación pura» como El espejo de agua pasaron, entonces, inadvertidos en Chile.

Al igual que con todos los movimientos de vanguardia europeos importantes, para el Creacionismo se trataba de evitar la imitación y de producir objetos poéticos totalmente independientes de la realidad externa al poema. Para Huidobro, un poeta verdadero debía evitar el canto a las cosas, tal cual lo promulgaran también los vanguardistas europeos en su rechazo a la estética simbolista y realista que les precedía. En su lugar, el escritor debía ser capaz de conceptualizar árboles, mares y mundos propios. El espejo de agua es la extraordinaria culminación de esos preceptos creacionistas, preceptos que el poeta ya había producido en Non Serviam, en Adán y en su primera conferencia internacional titulada «La creación pura».

De su trabajo titulado Non Serviam no se habló sino años después y El espejo de agua, por acercarse en algunas imágenes Reverdy, recibió en Europa la denuncia de haber sido inventado por Huidobro en 1918 y de que su autor habría antedatado el pequeño plaquette con la fecha 1916, para ganarle a Reverdy el lugar de preponderancia que el francés tuvo. El plaquette de 1916 existió y hay de él una copia en la Fundación Huidobro. Existió también la ya aludida segunda edición de 1918 publicada en España. Tampoco se puede obviar el hecho que a principios de 1917, una vez que Huidobro ya se había establecido en París, el poeta colaboró en Sic, y luego, ya en abril del mismo año, aparecen traducidos al

francés varios de los poemas de El espejo en Nord-Sud, una revista que el poeta ayudó a financiar.

El pequeño plaquette de 1916, como ya se puntualizó, hubiese sido, sin duda alguna, materia de crítica en Chile, de no haber sido empañado su lanzamiento por los eventos extra-literarios ya narrados. Por otro lado, es factible que la partida de Huidobro a Europa, a pesar de lo escandaloso de los motivos, fuese, en verdad, providencial. El fastidio personal de Huidobro, tanto con la aristocracia de la cual él mismo era parte, como con la burguesía acomodada, más la deplorable situación social en Chile, asfixiaban al poeta. El asunto Wilms fue el elemento que hizo que en Huidobro se cristalizara una decisión que acaso viniese meditando por algún tiempo ya: dejar la tierra que lo sofocaba para agrandar sus fronteras literarias.

Huidobro se embarca con su mujer y sus dos hijos a Europa a fines de 1916. Llega, primeramente, al Puerto de Cádiz y decide quedarse unas semanas en España. En esta breve estadía, hace contacto en Madrid con los literatos que se reunían en el Café del Pombo. Allí conocería a Gerardo Diego, Cansino-Assens, Juan Larrea, Guillermo de Torre, entre otros. Sería con ellos que compartiría sus primeras visiones sobre la poesía. A Huidobro le dio la impresión de haber retrocedido en el tiempo, puesto que los poetas que allí conoció parecían estar insertados todavía en la práctica de ciertas estéticas decimonónicas. Los poetas españoles, por su parte, vieron en Huidobro una especie de renovador:

«En España, después de su primera aparición legendaria… allá por el año 1916, cuando apenas alboreaba la consigna creacionista entre el verdor de sus primeros libros, el poeta era esperado como un meteoro fabuloso; y, en efecto, sus visitas tenían la fatal irregularidad imprevisible de los cometas de larga cola…»[75]

En diciembre de 1916, habiendo ya encontrado una cómoda residencia en París, se muda con su familia a esa ciudad. Sería en Francia donde Huidobro encontraría almas gemelas. Su estilo y teorías se acercaban mucho más a lo que se había empezado a desarrollar en Francia, a partir del aporte de Apollinaire y de la influencia de los pintores cubistas, que aquello que Huidobro viera en su breve residencia en Madrid. Pero Huidobro, siendo el revolucionario que fue,

volvería en 1918 a España para extender sus ideas y de su aporte surgirían grandes poetas creacionistas, como Gerardo Diego, quien no olvidó jamás de dónde le vino su veta creacionista. Diego diría posteriormente:

«Pero la estela de Huidobro y de su poética no ha de ser estéril. Aparte de la calidad de su propia obra, supo el poeta chileno encontrar un eco en la sensibilidad de otros poetas que le deben su orientación definitiva. Y a través de ellos, en otros y otros que, aún desconociéndole o negándole, ha enriquecido por vía mediata su técnica con aportes creacionistas mejor o peor aprovechados».[76]

Así mismo, el Creacionismo sería la base fundamental del Ultraísmo, aunque figuras claves de esa corriente no lo hayan reconocido de esa manera. Refiriéndose a los meses de 1918 que Huidobro decide pasar en España, el crítico literario Juan-Jacobo Bajarlía dice:

«Instalado Huidobro en Madrid, Jorge Luís Borges fue uno de sus contertulios. Conoció el Creacionismo del poeta chileno y la significación de las nuevas tendencias. Pero en ningún momento mencionó al autor de Horizon carré como promotor del Ultraísmo. ¿A qué se debió este silencio? Cuando Borges llega a Buenos Aires y escribe enseguida sobre el Ultraísmo en la revista Nosotros, desarrollando, sobre la imagen, conceptos similares a los de Huidobro, tampoco lo cita… Adjudico capital importancia a este pequeño enigma, porque el silencio de Borges (al que no le atribuyo ninguna intención), influyó para que en América no se supiera que el Ultraísmo era el mero nombre hispánico del Creacionismo huidobriano».[77]

Tanto el Creacionismo como el Cubismo y todas las tendencias de vanguardia importantes, compartieron el mismo soplo de insatisfacción: una aversión hacia las cadenas que el viejo y decadente arte respaldado por el sistema burgués les imponía. Se trataba de una insatisfacción que venía manifestándose artísticamente, ya con el expresionismo pictórico alemán de fines del siglo XIX. Es en esa forma artística que se puede apreciar un claro alegato en contra de los

modelos existentes. Los simples «estampados» del impresionismo se hacían cada vez menos efectivos al momento de comunicar el creciente sentimiento de incertidumbre y vulnerabilidad que la creciente crisis europea originaba. Mario de Micheli, en su libro Las vanguardias artísticas del siglo XX, dice lo siguiente en relación con tres de las figuras principales del expresionismo:

«Van Gogh, Ensor, Munch: tres artistas, tres destinos, tres hombres unidos por el hilo de la historia, aunque distintos por su consciencia, temperamento y ambiente formativos. En ellos –que sin duda se cuentan entre los artistas más grandes de su época –los signos de la crisis del siglo XIX se manifestaron con particular evidencia y antes que en otros: eran signos de una crisis europea. Se cerraba así una época y otra se abría. Problemas de alcance histórico excepcional se planteaban a las naciones y a los pueblos. Otras fuerzas entraban en lucha. Los síntomas de la crisis muy pronto dejarían paso a la crisis propiamente dicha».[78]

Y para las vanguardias, que también consideraban que se había producido un colapso de la «razón iluminada» decimonónica que había prometido la conclusiva libertad y autonomía del individuo, la Primera Guerra Mundial y la victoria de Lenin pasaron a ser los eventos históricos que terminaron por acentuar las aspiraciones de estos movimientos.

La nota editorial de la revista Nord-Sud, publicada por primera vez en marzo de 1917 proclama: «La guerre se prolonge. Mais on en connaît d'avance l'issue. La victoire est désormais certaine. C'est pourquoi, il est temps, pensons-nous, de ne plus négliger les lettres et de les réorganiser parmi nous, entre nous»[79] («La guerra se prolonga. Sin embargo, anticipadamente ya se conocen los resultados. La victoria es segura. Es por eso que nosotros pensamos que es hora de no abandonar las letras y de re-organizarlas entre nosotros»).

Anteriormente, el papel liberador de algunos de los preceptos futuristas y de ciertas innovadoras producciones, como la pintura Les Demoiselles d'Avignon de Picasso de 1907, más el efecto de la guerra, redundaron en que pronto habría un florecimiento de corrientes de vanguardia movidas por el mismo sentido de conmutación. Las artes plásticas y las literarias promovían las bases para un

nuevo arte, un arte más apropiado para un mundo cada vez menos estable.

El Creacionismo compartía sensibilidades análogas con las vanguardias europeas antes de salir de América Latina. Esta fue la primera corriente latinoamericana que se quejaría, sin temores, de los viejos formatos del arte y practicaría una elaboración artística renovada, preocupada a su vez de obtener un alcance internacional. Huidobro proclamaba: «Basta ya de pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida. Basta de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo».[80]

Y en Europa, los primeros vanguardistas manifestaban: «Internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del espíritu, de ciertas normas. Y por ello –reflejamente– desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión».[81]

B. El Cubismo literario y el Creacionismo: Un encuentro

Las fechas que definen el establecimiento del Cubismo literario son los años 1917 a 1920. En este período circularon cuatro importantes revistas de vanguardia en París que alineaban sus contenidos con lo que se venía produciendo en relación al Cubismo plástico: Sic, Littérature, L'Élan y Nord-Sud. En ellas se inscriben los nombres de artistas que pasarían a ser figuras medulares de la vanguardia, artistas que compartían un mismo espíritu de creación. Se hace necesario reiterar, sin embargo, que el término Cubismo, empleado para definir al grupo de poetas que participaron en Nord-Sud, fue rechazado por el grupo que participó en la revista. Reverdy, el fundador de dicha publicación y el supuesto padre de tal tendencia poética, comentaba brevemente en la edición de marzo de 1918, correspondiente al número trece de Nord-Sud:

«Ceci nous est une occasion de revenir sur le terme "cubiste" que nous avons à aucun moment revendiqué. Il y a une peinture que l'on a, en effet, appelée "cubiste" pour des raisons et dans les circonstances que nous n'avons pas à relater aujourd'hui; mais pourquoi vouloir désigner un art du nom qui désigne déjà un autre art?»

(«Aquí se nos presta la ocasión para retomar el término "cubista" al cual nosotros no hemos postulado en ningún momento. Hay, sí, una pintura que, en efecto, hemos llamado "cubista" debido a motivos y circunstancias que no habremos de tratar hoy; sin embargo, ¿para qué querer designar un arte con un nombre que ya designa a otro arte?»)

Por otro lado, si se tratase de determinar padres de teorías literarias, el primero que reflexionó sobre la naciente literatura vanguardista en Nord-Sud fue Paul Dermée y no Pierre Reverdy. En su breve admirable artículo titulado «Quand le

symbolisme fut mort» («Cuando murió el simbolismo»), el poeta dice: «L'oeuvre d'art doit être conçue comme conçoit l'objet de sa fabrication l'ouvrier d'une pipe ou d'un chapeau… Notre esthétique est déjà élaborée; elle vit de sa vie indépendante. Elle est faite de concentration, de composition, de pureté»[82] («La obra de arte debe ser concebida como el obrero concibe la fabricación de una pipa o de un sombrero… Nuestra estética ya se elaboró; ella tiene una vida independiente. Está hecha de concentración, de composición, de pureza»).

El apelativo cubista, más bien surge como resultado de los comentarios sobre la pintura cubista que Reverdy difundiera en dicho suplemento, comentarios que en ciertos aspectos coincidían con sus nociones personales de la poesía y del arte. En el primer número de Nord-Sud (marzo, 1917) Reverdy publica un breve artículo titulado «Sur le cubisme» («Sobre el Cubismo»), en que explica la importancia de la nueva pintura, haciendo de paso, alusión a la poesía:

«C'est cette création, dont je parlerai aussi plus tard à propos de poésie, qui marquera notre époque. Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on créé des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui es un art de grande réalité. Mail il faut entendre réalité artistique et non réalisme; c'est le genre qui nous est le plus opposé».[83]

(«Esta creación, de la cual hablaré más adelante en relación a la poesía, es la que marca nuestra época. Nos encontramos en una época de creación artística, en la cual ya no se cuentan historias gratas, sino que se crean obras que al separarse de la vida, componen en sí mismas una existencia propia, fuera de toda evocación, fuera de toda reproducción de las cosas de la vida. Ahora, el arte de hoy es un arte de gran realidad. Sin embargo, es necesario entender realidad como una realidad artística y no como realismo. Ese es el género al cual más nos oponemos»).

Los temas tratados por Reverdy en los artículos que aparecieron en Nord-Sud

siempre fueron sobre asuntos externos a una teoría estética personal. Reverdy escribía sobre cuestiones del arte, pero nada con respecto a su visión creativa. Sería recién para el número trece de marzo de 1918 que el poeta elabora una tesis. En esta, tanto la emoción producida por la imagen poética, como la imagen misma toman preeminencia:

«L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut maître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'imagine sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique… Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées es lointaine et juste… Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque; si cette dernière est grande on estimera l'image à sa mesure. L'émotion ainsi provoquée es pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison… La création de l'image est donc un moyen poétique puissant et l'on ne doit pas s'étonner du grand rôle qu'il joue dans une poésie de création. Pour rester pure cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une réalité poétique».[84]

«La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no constituye una comparación, sino el acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Mientras más alejadas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, su vigor emotivo y realidad poética… Una imagen no es fuerte porque esta sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa… Lo grande no es la imagen en sí, sino la emoción que esta provoca; si esta última es grande lo mismo será la imagen. En consecuencia, la emoción es pura poéticamente, ya que ha nacido fuera de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación… La creación de la imagen es, por tanto, un medio poético poderoso y no hay que equivocarse en cuanto al gran papel que este juega dentro de la poesía de creación. Para mantenerse pura, esta poesía exige que todos los medios participen en la elaboración de una realidad poética».

Resuena en esta importante propuesta estética de Reverdy lo expresado anteriormente por Vicente Huidobro en Non Serviam de 1914 y en la «La

creación pura» de 1916:

«El poeta debe dejar de imitar o evocar las cosas del mundo y debe entregarse a instaurar cosas nuevas, a hacer surgir elementos inéditos en el poema con la potencia que le otorga su calidad de potencia fundadora; calidad auto atribuida a causa del ascendiente emersoniano en el poeta».

Como se mencionó, Huidobro se encontró con la grata sorpresa de descubrir almas gemelas a su arribo a Francia, en diciembre de 1916. En sus paseos por los cafés parisienses, en los cuales se reunían muchos de los jóvenes artistas del momento, Huidobro conocería primero al pintor español Juan Gris, pronto a Picasso y a Lipchitz. A través de estos tres artistas de la plástica, conocería a Max Jacob, gran amigo de Reverdy, a Apollinaire, a Milart, a Tristán Tzara, a Eluard, a Dermée, a Braque, a Cendrars, Breton, a Philippe Souplault, y a otros participantes de Nord-Sud. Huidobro, gracias a su buena situación económica, organizaba opíparas cenas en su casa; cenas refrescadas de manera muy juiciosa por el delicioso vino de la internacionalmente reconocida viña Santa Rita, de la cual era dueño su padre. A pesar de que Huidobro contaba con docenas de botellas que le llegan a menudo de América del Sur, era prudente en cómo trataba a sus invitados. Gris recuerda estas tertulias como «un aliento de aire fresco» en medio de la sofocación provocada por la escasez de la guerra[85]. Huidobro, por su parte, aprovechaba, quizás movido por su egolatría, sus dotes de magnífico orador para ponerse al centro del debate. No es difícil imaginar, considerando lo extrovertido de su personalidad, que Huidobro auto-citara sus más recientes obras, destacando el verso libre de Adán, el poder del poeta-dios-creador de El espejo de agua, o la idea de dejar de imitar la realidad para crear cosas nuevas en el poema, de su más antiguo Non Serviam (1914). Estas debieron ser cenas en las cuales Huidobro se sentía un «pequeño emperador», rodeado de artista de impulsos afines. Pronto, viendo que el escritor no escatimaba en gastos y que su situación era muy acomodada, se le pediría a Huidobro que co-financiase la publicación de una revista. En marzo de 1917, saldría a la luz Nord-Sud, dirigida por Pierre Reverdy. Reverdy, que sería uno de los principales comentaristas en relación a la plástica cubista, con el paso de los meses llegaría a ser considerado el poeta de la creación pura por sus pares y pronto el padre del Cubismo literario (aunque renegase de tal apelativo).

Aunque no existe un manifiesto literario cubista, como existió, por ejemplo, uno futurista, o uno surrealista, y varios dadaístas, muchos de los participantes en Nord-Sud, o escribieron artículos convencidos de la originalidad de sus perspectivas, o crearon poemas que por sí exteriorizaban una innovación sin precedentes. Paul Dermée, por ejemplo, ya en el número uno de Nord-Sud de marzo de 1917, dice:

«Aussi, loin d'être –comme l'a déjà affirmé un critique sagace!- la "queue du symbolisme", nous prétendons n'avoir rien de commun avec lui. Sans doute, thèmes de la poésie son éternels. Toujours, il y eut des poètes de talent: La façon de créer, l'esthétique seule diffère».[86]

(«Además, lejos de ser un apéndice del simbolismo –¡como ya lo hizo notar un crítico sagaz!–-, nosotros procuramos no tener nada en común con este. Sin duda que hay temas que son eternos en la poesía y siempre hay poetas talentoso: Es la forma de la creación estética la que cambia»).

Lo que unía a los colaboradores de la revista era una perspectiva similar, nacida de una misma voluntad de transformación de las artes. En ocasiones, esto dio como resultado poemas bastante comparables. A falta de manifiesto, los cubistas conciertan en una producción estética bien particular. Tanto en la plástica como en la literatura, los artistas exploran la modificación de la realidad en la recomposición de lo circundante.

En lo plástico, se trataba de crear un bidimensionalismo, una compenetración de planos, simultaneísmo de visión, color local, que favorecerían tal efecto.[87] Guillaume Apollinaire, en su libro titulado Méditations esthétiques: Les peinares cubistas, publicado en París en 1913, utilizaría el término «cubicar», para referirse al acto de dar una apariencia tridimensional a la realidad-concebida o la realidad-creada en el cuadro.[88] Guillaume Apollinaire fue una figura substancial dentro de las vanguardias europeas y es, como se verá posteriormente, el artista con el cual tanto Reverdy como Huidobro, al igual que otros artistas del momento, tuvieron una gran deuda.

En el Cubismo literario serían ciertas estrategias estéticas las que asistían en ese querer «modificar y recomponer» la realidad circundante; estrategias

compartidas, en mayor o menor medida, por los miembros del grupo de Nor-Sud. Entre ellas están la eliminación de lo descriptivo, de lo anecdótico, de todo tipo de cronología, de todo desarrollo de tema, de los enlaces lógicos, de todo sentimentalismo para, en su lugar, emplear una gama de anotaciones, de versos que aparecen como al azar e inesperadamente, de discontinuidad, de una especie de visión instantánea en el poema, de simultaneidad, de dinamismo, de exotismos, muchas veces nacidos del cosmopolitanismo de muchos de los integrantes del grupo, y, en muchos casos, de una especie de humor caricaturesco. Estas técnicas no serían exclusivas del Cubismo, puesto que otras tendencias, sobre todo aquellas que se proyectaron hacia nuevas corrientes o a movimientos paralelos, igualmente percibían la producción estética desde esas aplicaciones.

Luego de la experiencia Nord-Sud, muchos de los integrantes del grupo establecerían de manera más formal sus propias corrientes. André Breton, por ejemplo, pronto inauguraría el surrealismo (la poesía automática proveniente del inconsciente), Tristan Tzara casi paralelamente a los desarrollos del Cubismo, exaltaría el dadaísmo (una poesía de lo arbitrario, del azar), y en la década del 1920 surgirían un sin número de ismos, como el nunismo y el poliplanismo, entre otros, que escogerían concentrarse en torno a uno u otro recurso cubista.

Tanto Reverdy, como Huidobro, rechazaron el surrealismo y el dadaísmo que inmediatamente siguió a la producción cubista. Para Reverdy, el nihilismo dadá y la anulación de la razón del surrealismo, representaban un abandono de lo que él consideraba ser una producción poética válida: Aquella que nace de la creación pura del espíritu. Este es un tema que se analiza de forma más extensa más adelante; sin embargo, cabe adelantar lo siguiente: Desde su primera obra, Poemas en prosa de 1915, hasta su última obra recopilatoria, En vrac de 1956, Reverdy prevé una concepción de la creación poética como un asunto de expresión personal en beneficio de un auto-conocimiento o introspección, quizás, incluso, del tipo moralista, que deriva en una especie de auto-definición existencialista. Reverdy decía: «Le poète écrit pour se réaliser, se connaître, se former, se créer»[89] («El poeta escribe para realizarse, conocerse, formarse, crearse»).

Breton, sintiendo, por un lado, admiración y por otro, tal vez, un grado de animosidad hacia Reverdy por haberlo catalogados de simple «aprendiz», luego de que estos dejasen Nord-Sud, escribe lo siguiente en el Primer manifiesto del surrealismo de 1924, sobre la teoría de la imagen reverdiana:

«Estas palabras, aunque sibilinas para los profanos eran muy fuertes revelaciones y yo las medité durante largo tiempo. Pero la imagen se me escapaba. La estética de Reverdy, estética completamente a posteriori, me hacía tomar los efectos por causas. Fue entonces cuando fui llevado a renunciar a mi propio punto de vista».[90]

Y agrega, en el mismo manifiesto:

«No me parece posible acercar voluntariamente lo que él (Reverdy) llama dos realidades distantes. El acercamiento se hace o no se hace, eso es todo. Por mi parte, niego de la manera más formal que en Reverdy, imágenes tales como: "En el arroyo hay una canción que mana"… O "El mundo cabe dentro de un saco", ofrezcan el menor grado de premeditación. Es falso, en mi opinión, pretender que el espíritu haya captado las relaciones de las dos realidades presentes. Para empezar, el espíritu nada ha captado conscientemente. De acercamiento fortuito, de los dos términos ha surgido una luz particular, luz de la imagen, y a esta luz somos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida».[91]

Los surrealistas habían tomado de Reverdy aquello que este expresara sobre el sueño y el azar como elementos enriquecedores de la obra de arte. Sin embargo, obviaban que para el poeta se tratase simplemente de mecanismos que apoyaban una producción que debía ser realizada con los ojos bien abiertos; obviaban igualmente que para Reverdy la obra debía poseer una lógica interna fundamental que la cohesionase y no debía ser el resultado de un mero azar. Así lo manifiesta en Self Defense: «La logique d'une oeuvre d'art c'est sa structure. Du moment que cet ensemble s'équilibre et qu'il tient c'est qu'il est logique»[92] («La lógica de una obra de arte es su estructura. Su totalidad será lógica una vez que se equilibre y sostenga»).

Huidobro, por su parte, en su manifiesto titulado Manifiesto de manifiestos, critica fuertemente el surrealismo:

«Tengo aquí los manifiestos dadaístas de Tristan Tzara, tres manifiestos surrealistas y mis artículos y manifiestos propios. Lo primero que compruebo es que todos coincidimos en ciertos puntos, en una lógica sobreestimación de la poesía y en un también lógico desprecio del realismo… El automatismo psíquico puro –es decir, la espontaneidad completa– no existe… Pero desde el instante en que queráis expresarla por escrito, la conciencia entra instantáneamente en el juego… La poesía es algo mucho más serio, mucho más formidable, y surge de nuestra superconciencia…»[93]

Y en su artículo «Yo encuentro», arremete en contra del dadaísmo y aprovecha para darle un coletazo al Cubismo de Reverdy:

«Yo, por mi parte, niego absolutamente la existencia de lo arbitrario en el arte. Al igual que no creo en aquellas famosas realidades distantes hablando de la imaginación. Distantes, sí; ¿pero para quién? Hay toda una interminable escala de categorías acerca de las realidades distantes».[94]

Huidobro escribe esta crítica estando ya alejado de Nord-Sud, cuando se encontraba en plena propulsión de su propio movimiento.

Como ya se definió, el Creacionismo huidobriano, si bien en forma incipiente, ya era un estilo comprobable tanto en teoría (Non Serviam, «La creación pura», Adán) como en práctica (El espejo de agua) antes de su partida a París. Además, si se considera indiscutible el auto-balance que Huidobro realiza sobre el desarrollo de su movimiento, entonces el Creacionismo, o al menos su semilla inaugural, puede ubicarse incluso ya para 1911, antes de la publicación de sus primeras obras:

«El Creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el Creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y

cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París. En el número 5 de la revista chilena Musa joven, yo decía: “El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición”. Más tarde, hacia 1913 o 1914, yo repetía casi igual cosa en una pequeña entrevista aparecida en la revista Ideales, entrevista que encabezaba mis poemas. También en mi libro Pasando y pasando, aparecido en diciembre de 1913, digo, en la página 270, que lo único que debe interesar a los poetas es el “acto de creación”, y oponía a cada instante este acto de creación a los comentarios y a la poesía alrededor de. La cosa creada contra la cosa cantada… Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear».[95]

Por un lado, se podría decir que el período en que participó en Nord-Sud, Huidobro tuvo la fortuna de integrar un grupo de vanguardia notable. Allí alternó con artistas que entendían las ideas que en su país los críticos encontraban estrafalarias. Por otro, sin embargo, el haber formado parte de lo que vino después a conocerse como el movimiento cubista literario le significó varios dolores de cabeza a Huidobro. Su contribución a la revista, por contar con varias de las características que se compartían en la comunidad intelectual de Nord-Sud, adquirió, igualmente, la etiqueta «cubista», haciéndose indistinguible de esa corriente, al menos en los poemas elegidos por Huidobro para dicha publicación. Críticos de habla hispana explotaron esta circunstancia para imputarle a Huidobro, como ya se puntualizó, el rótulo de imitador de Reverdy. Nada dijeron, por ejemplo, de Dermée o Breton, que en un momento escribían casi de manera idéntica a Reverdy. El propio director de Nord-Sud, como ya se indicó, los acusaría de plagiarios después de que estos abandonasen la revista.

Vicente Huidobro participó solamente en seis de los dieciséis números de la revista. Para el número once de enero de 1918 el nombre de Huidobro deja de aparecer como uno de los colaboradores. Huidobro había decidido poner toda su energía en la publicación de sus propios libros. En 1917 aparece Horizon Carré (en francés) que incluye nuevos poemas y algunos anteriores pertenecientes a El espejo de agua de 1916. En el período 1918 a 1923, el instante comparativo del

presente trabajo, Huidobro publicó un sin fin de obras: Poemas Árticos (en español), Ecuatorial (en español), Tour Eiffel (en francés), Hallali (en francés) y la re-edición de El espejo de agua. En 1921 aparece Saison choisies (en francés), en 1922 Autumme régulier (en francés) y en 1923, su novela Finis Britannia (en español).

Es evidente que Huidobro producía afiebrado, debido a las posibilidades sin límites de su Creacionismo en un continente que comprendía sus esfuerzos artísticos. Guillermo de Torre y Gómez Carrillo, sin embargo, lograron hacer bastante daño a la imagen del poeta, puesto que todavía se puede encontrar antologías que lo tratan como discípulo de Reverdy o mencionan su Creacionismo como un simple derivado del Cubismo literario. Hay otras fuentes que nunca se preocuparon de esclarecer el hecho y se basan en los comentarios de otros para seguir rotulando a Huidobro de imitador o, simplemente, se le quita el lugar de preeminencia que el poeta tuvo, ubicándolo, al pasar, dentro de un conglomerado generalizado de autores de vanguardia: «Among the Spanish Ultraists we came across such important names as Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti. The representatives of American ultraism are Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, etc»[96] («Entre los ultraístas españoles nos topamos con nombres tan importantes como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Los representantes del Ultraísmo americano son Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, etc»).

Hoy, no obstante, se entienden la contribución de Huidobro como un hecho fundamental para la renovación de las letras de la lengua española y como una tendencia anterior al Ultraismo. William Bohn, en su estudio sobre el desarrollo de la vanguardia en Europa, expresa: «Como ya se indicara, la visita de Huidobro a Madrid durante el verano de 1918 fue un evento literario trascendental que, junto con otros factores, significó el nacimiento del Ultraísmo».[97]

Si bien de los estilos y teorías estéticas de Reverdy y de Huidobro se pueden perfilar varias coincidencias, las diferencias son sustanciales, como se verá en el capítulo cuatro.

Algo que sí se puede avalar con certeza es el consenso al cual comparecieron todas las vanguardias y que Huidobro ya había anticipado en Non Serviam (1914) y en Adán (1916): La autonomía de la obra creada y un abandono total de

toda estrategia mimética. Para citar algunos artistas importantes sobre el tema, Léonce Rosenberg escribía: «El arte tiene por finalidad no reconstruir un aspecto de la naturaleza, sino construir sus equivalentes plásticos» (1920); Max Jacob, en su libro Cubilete de dados (1920), decía: «Una obra de arte vale por ella misma y no por las confrontaciones que pueden hacerse con la realidad»; Dermée expresaba en Nord-Sud: «El fin del poeta es crear una obra que viva fuera de sí, con su vida propia, y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte»; Albert-Birot, que fundó su propio movimiento, el Nunismo, escribía en 1920: «Para hacer una obra es menester crear y no copiar. Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada y no en la realidad aparente». Y el propio Pierre Reverdy, en Self Defense (1919), proclamaba: «Crear una obra de arte que tenga vida independiente, su realidad y su finalidad propia me parece más elevado que cualquier interpretación fantasista de la vida real».[98]

Este consenso al cual arriban las vanguardias en cuanto a la inherencia de la nueva poesía como una entidad independiente y anti-mimética tiene, así mismo, claras raíces en las revelaciones que realizara al respecto Apollinarie, en Méditations esthétiques. Les peintres cubistes (1913):

«El Cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse a la creación. Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar».[99]

El balance analógico hasta ahora realizado, ha sido más bien periférico a las teorías y a las obras mismas de Reverdy y de Huidobro. En el capítulo siguiente se profundizará en ellas con la finalidad de evidenciar que, en efecto, hubo semejanzas en la visión estética de estos dos individuos. En la práctica, no obstante, NO hay verdaderos puntos de convergencia.

Capítulo IV

Vicente Huidobro y Pierre Reverdy

A. Pierre Reverdy: El individuo

Algunos datos sobre la vida de Reverdy son imprecisos. Yvan Leclerc, en su artículo «Antibiographie»[100], revela que la verdadera fecha de nacimiento de Reverdy fue el 11 de septiembre de 1889 y no el 13 de septiembre del mismo año, según lo indica la documentación del registro civil. Leclerc explica, además, que el reconocimiento por parte de sus progenitores fue tardío. Su padre, Henry Pierre Reverdy, lo identificaría como suyo en 1895, es decir a los seis años de edad y su madre, Jeanne Rose Esclopié, en 1911, a los veinte. Así mismo, en su artículo Leclerc da a entender que la madre de Reverdy pareció ser una persona odiosa de la cual el poeta tuvo pésimos recuerdos. Leclerc dice: «… dans les lettres à Jean Rousselot, il est à plusieurs reprises question du père, et dans les termes élogieux que l'on sait, la mère est mentionée qu'une seule fois, liée à la terreur»[101] («… en las cartas a Jean Rousselot, reitera el tema del padre en términos de elogio, y el de la madre se menciona tan sólo una vez y relacionada al terror»)[102].

Sin embargo, su padre, un individuo dedicado al comercio del vino, fue un sujeto educado y juicioso que, habiendo engendrado a Reverdy con una mujer con la cual no se casó por motivos desconocidos, apoyó la crianza del niño financieramente y lo recibió a los seis años, cuando la madre ya no podía cuidar de él. Al vivir con el padre, Reverdy tuvo contacto directo con sus abuelos, ambos artesanos de la piedra que, seguramente, transmitieron al pequeño su afición artística.

Si bien los datos de la infancia de Reverdy son vagos, la información que existe de su vida a partir de 1910 es más precisa. Reverdy llegó a París el tres de octubre de ese año con el anhelo de intentar ganarse el sustento por sí solo. Su padre, que había estado enfermo hacía un tiempo, fallece luego de que Reverdy

llevara sólo siete meses en la Ciudad de las Luces.

El primer trabajo del poeta fue como corrector de pruebas nocturno en una imprenta donde se editaban diarios matutinos.[103] Para 1912, realiza su primera publicación: un ensayo titulado «À un pauvre écoeuré» («A un pobre descorazonado») en el Bulletin de la Section d'Or. Sus recursos sólo le permitían alquilar un cuartito en la colina Montmartre; no obstante, sería en esa pequeña habitación, y en otras similares, que Reverdy gestaría sus enigmáticos poemarios.

En 1913 encuadernó y publicó personalmente su obra Cale sèche (Caleta seca)[104], y en 1915 apareció su trabajo titulado Poemas en prosa, editado por la Imprimerie Paul Birault; en 1916 se publicaron La lucarne ovale (El tragaluz ovalado) y Quelques poèmes (Algunos poemas); en 1917 aparecería también su novela Le Voleur de Talan (El ladrón de Talan), una de las tres obras de ficción escritas por Reverdy a lo largo de su carrera literaria. Sin duda, sus lectores inmediatos debieron ser los nuevos amigos que había conocido a partir de 1910 a su llegada a París: Juan Gris, Max Jacob, Apollinaire, Laurens, Picasso, Braque, Léger, Gargallo, entre otros. Serían estos importantes integrantes de la creciente vanguardia artística con quienes el joven Reverdy entablaría una amistad caracterizada por una camaradería basada en un naciente espíritu nuevo.[105] Luego de la muerte de su padre, Reverdy se apoya moralmente en Apollinaire y en Max Jacob. Este último asumiría el rol de protector y consejero del poeta y sería él quien, posteriormente, en 1921, contribuyese a que Reverdy se convirtiera al catolicismo. Reverdy había sido ateo toda su vida, pero, desilusionado de la vida, viviendo en estrechez económica, y en busca de un aliciente espiritual, toma una ruta religiosa y se aparta del mundo.[106] Para 1926, su transformación lo llevaría a la reclusión en Solesmes. El 30 de mayo de ese año partiría a dicho monasterio, donde permanecería hasta su muerte en junio de 1960.[107]

B. Pierre Reverdy y la naciente vanguardia

Cuando Reverdy se instala en París, se había comenzado a fraguar una revolución estética. Sus amigos de las artes plásticas Picasso, Braque, Gris, creaban obras que hablaban de la renovación del espíritu artístico, un espíritu que buscaba abandonar los sujetos tradicionales de la creación plástica, para reemplazarlos por un sondeo de la estructura interna de los objetos.

En lo literario, sus camaradas Apollinaire y Jacob renegaban de ciertos aspectos del simbolismo y del realismo que les antecedía; consideraban que estas formas artísticas, con todo el valor que ellas significaron en su momento, ya no conseguían expresar la nueva condición del hombre en un mundo en transformación.

Reverdy, a su llegada a París era un joven de veintiún años que absorbía todos estos influjos en el instante en que su propio pensamiento artístico comenzaba a bullir. Pronto nacería una poética personal en la cual la imagen, y no el símbolo, serían preeminentes en la elaboración artística. Para Reverdy, se trataría de trascender la realidad circunstancial en un ejercicio de búsqueda de lo más intrínseco de esta, mediante una especie de profunda meditación.

El afán de renovación en las artes que estimulaba tanto a Reverdy como a sus camaradas, daría paso a la creación de varias revistas, entre ellas Nord-Sud. En marzo de 1917, con la ayuda financiera de Apollinaire, de Huidobro y de Jacob, Reverdy establecería la publicación como un instrumento para la promoción de las nacientes ideas estéticas de vanguardia. En ella participarían pintores, escultores y poetas, incluidos los renovadores más antiguos, como Marinetti y Apollinaire. Reverdy, aparte de publicar sus propios poemas en la revista, se dedicó a comentar sobre ciertas nociones del Cubismo pictórico, como ya lo había hecho antes Apollinaire. En el primer número de la publicación, su comentario titulado «Sur le cubisme» («Sobre el Cubismo») aparece junto a el poema «La victoire» («La victoria») del propio Apollinaire y de la colaboración poética de Max Jacob. Estos dos individuos, como ya se mencionó, fueron el apoyo espiritual de Reverdy al fallecimiento de su padre y fueron quienes estuvieron presentes en los momentos inaugurales de su poesía.

En este primer número aparece igualmente la colaboración de Paul Dermée, el único cuya contribución articulaba directamente el tema de la renovación literaria.

Dermée planteaba que, sin rechazar los logros de antecesores como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, la poesía debía evolucionar:

«Les poètes-centaures, tels que Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud… Ce grand siècle de lyrisme est une renaissance plus brillante et plus ardente que la Renaissance. Que de richesse, quelle de abondance, que de désordre! Quelle royauté laissée au démon de l'inspiration! Mais la vie de la littérature continue et un instinct très sûr la guide dans son évolution».[108]

(«Los poetas-centauros, como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud… Aquel gran siglo lírico fue un renacimiento más resplandeciente y más incandescente que el mismo Renacimiento. ¡Qué riqueza, qué abundancia, qué cataclismo! Tal realeza abandonada al demonio de la inspiración. Pero la vida literaria continua y un instinto muy fuerte la guía en su evolución»).

Quizás lo más importante de lo expresado por Dermée en ese primer número de Nord-Sud, es la formulación de lo que debía ser el nuevo compromiso con la obra de arte; esta debía presentarse libre de elementos anecdóticos, libre de deliberación lógica, y debía ser independiente de la realidad circundante:

«Le but du poète est de créer une oeuvre qui vive, en dehors de lui, de sa vie propre, qui sois située dans un ciel spécial, comme une île sur l'horizon. Enfin, pas de développement: tout ce qui se raconte, s'explique, fait intervenir un élément de ratiocination qui a toujours enchaîné à notre poésie… Le raisonnement, disait Byron, est la mort de la poésie».[109]

«El fin del poeta es crear una obra que viva fuera de él con vida propia, que se sitúe en un cielo especial, como una isla en el horizonte. En definitiva, nada de desarrollo: todo lo que se formula o se explica hace que un elemento de raciocinio intervenga para encadenar nuestra poesía… El razonamiento, decía

Byron, es la muerte de la poesía».

El poeta, según Dermée, debía crear «en rapprochant les éléments les plus divers et en apparence les plus disparates» («acercando los elementos más diversos y los más dispares en apariencia»).

La palabra evolución de la primera cita de Dermée es acaso el término más relevante de las premisas del francés en el sentido que, en efecto, el período Nord-Sud permitió la práctica de estos postulados mediante una experimentación que concedió a los poetas que allí participaron avanzar hacia una mayor madurez artística.

Pierre Reverdy no manifestaría su visión estética personal sino hasta varios números después de la aparición del boletín y se dedicaría más bien a tratar temas sobre el Cubismo pictórico y a otros relacionados con las artes. Quizás esta tardanza de su parte se debiera a que Reverdy consideraba que la teoría literaria se encontraba fuera de la poesía. Él mismo había expresado que: «La théorie, à coté d l'art n'es rien, précisément parce qu'elle est à coté. L'esthétique est au contraire partie de l'art. Elle est dans l'esprit et l'esprit c'est l'artiste lui-même».[110] («La teoría al lado del arte no es nada, precisamente porque está fuera de este. La estética, por el contrario, es parte del arte. Ella es parte del espíritu y el espíritu es el artista mismo»).

Al igual que Huidobro, la etapa más prolífica y enérgica de Reverdy en cuanto a producción, tanto de obras poéticas, como de visiones sobre la literatura, comenzó en 1918. Ese año y el año 1919, Reverdy produciría varios libros: Les Ardoises du toit (1918), Les Jockeys camouflés (1918), Self Defense (1919) y La Guitarre endormie (1919). Su obra es mucho más extensa[111], sin embargo, se indican aquí aquellas que corresponden a la ocasión del encuentro Reverdy-Huidobro, circunstancia durante la cual se suscitó la malintencionada acusación de plagio que produjo la posterior polémica.

La revista que dio voz a los nuevos artistas permitió que todos ellos, a pesar de las aparentes similitudes, desarrollasen un arte propio. Pronto dejaría la revista Breton, para inaugurar el Surrealismo; Tzara, quien ya lo había iniciado en Zurich, en 1916, se separaría igualmente de Nord-Sud para continuar su marcha individual con el Dadaísmo. Huidobro, que ya había inventado el Creacionismo,

basándose principalmente en los axiomas de Emerson, dejó la revista, después de haber colaborado solamente en seis números.

El período Nord-Sud fue, en efecto, beneficioso para Huidobro puesto que, si bien es cierto que el Creacionismo era una forma de creación viva, antes de que Huidobro llegase a París en diciembre de 1916, como lo comprueban sus obras Adán (1916) y El espejo de agua (1916), la bizarra experimentación de la revista significó que el escritor adquiriera, al igual que sus contemporáneos, la madurez lírica y que durante el año 1918 publicase algunas de sus obras más vanguardistas: Poemas Árticos (en español), Ecuatorial (en español), Tour Eiffel (en francés), Hallali (en francés). Se podría conjeturar que Huidobro, pensando quizás en que su Creacionismo era único y que no debía confundirse con el naciente Cubismo literario, desistiese de ser parte de una revista que él mismo había ayudado a fundar. Huidobro prefirió volcarse a promover su estilo entre sus contemporáneos de habla hispana.

El año 1918 está marcado, precisamente, por ese aliento huidobriano que lo llevó a dar varias conferencias en Madrid sobre su visión artística; el resultado sería la adhesión de individuos que llegarían a ser grandes poetas en esa línea: Diego, Larrea, Cansinno-Assens. Consecutivamente, su práctica literaria se convertiría en un movimiento que pronto daría paso a otro de gran importancia: el Ultraísmo, que en muchos aspectos es igual a su antecesor.

Durante el período Nord-Sud, en el cual estuvieron en contacto directo Reverdy y Huidobro, corresponde a un instante de transformación de la literatura de vanguardia. Algunos, como Apollinaire y Max Jacob, mayores en edad y por ende, quizás, con un anhelo previo hacia un cambio del estado de las letras, alentaron la continuación del «progreso» encaminado a la renovación. Estos ya habían participado en varias publicaciones, entre ellas Les Soirées de París, una revista dedicada al tema cubista muy anterior a Nord-Sud que duró varios años. Los demás, espíritus jóvenes en evolución absorben todas las primicias a su alcance para producir obras que serán, en efecto, originales.

La denominación «cubista», que adquirirían con el paso del tiempo los poetas de Nord-Sud, se basa en algo concreto: Ciertas pautas pictóricas fueron transferidas a lo literario. Max Jacob ya había escrito Le Cornet à dés y Guillaume Apollinaire su libro Méditation Esthétiques de 1913. En este, Apollinaire dice:

«Sabemos que nuestro espíritu no tuvo principio y que nunca cesará, pero, ante todo, nos formamos el concepto de la creación y del fin del mundo. Sin embargo, demasiados artistas-pintores siguen adorando las plantas, las piedras, la ola o los hombres… Sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza… La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad de una naturaleza superior que él imagina sin descubrirla… En general, el arte moderno rechaza la mayor parte de los medios empleados por los grandes artistas pasados para agradar… Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas de vanguardia tienen como objetivo secreto hacer pintura pura… hacen matemática sin conocerla… Picasso estudia un objeto como un cirujano diseca un cadáver… Los poetas y los artistas determinan, de común acuerdo, el carácter de su época, y el porvenir se conforma dócilmente a sus idea… El Cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación».[112]

Cuando Reverdy escribe sobre el Cubismo pictórico en Nord-Sud, en el fondo sólo está reiterando lo ya dictaminado por Apollinaire. Reverdy asume un papel de defensa y esclarecimientos de los temas que conciernen al mencionado movimiento plástico. En «Sur le Cubismo» dice:

«Aussi bien, s'il est difficile de trouver des moyens nouveaux dans un art, il n'est méritoire que de les trouver propres à cet art et non pas dans un autre. C'est-à-dire que les moyens littéraires appliqués à la peinture –et vice-versa– ne peuvent que nous donner une apparence de nouveauté facile et dangereuse».[113]

(«Además, si es difícil encontrar medios nuevos en un arte, es sólo meritorio encontrarlos claros en ese arte y no así en otro. Es decir que los medios literarios aplicados a la pintura –y viceversa– nos darán solamente una apariencia de novedad fácil y peligrosa»).

Sin embargo, las reflexiones del poeta pasarán, de algún modo, a ser los parámetros creativos que caracterizaron a muchos de los poemas en Nord-Sud,

parámetros que serían incorporados a su propia teoría estética. Por ejemplo, el siguiente comentario sobre pintura cubista reaparecerá modificado posteriormente en «La imagen»:

«Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique».[114]

(«Así como la perspectiva es el medio para representar los objetos según su apariencia visual, el Cubismo tiene como medio construir un cuadro considerando los objetos como elementos y no como puntos de vista anecdóticos»).

En «La imagen», el primer comentario directo sobre poesía publicado por Reverdy, expresaría: «On ne peut y faire intervenir des moyens d'observation directe qui ne servent qu'à détruire l'ensemble en détonnant»[115] («No se puede hacer intervenir los medios de observación directa que no sirven sino para destruir la coherencia»). Y aunque negase el apelativo, hubo de parte de Reverdy la aspiración deliberada de obtener en poesía lo que obtuvieron los pintores cubistas con los cuales tuvo contacto. En 1956, declaraba: «De 1910 a 1914 j'ai reçu la leçon des cubistes. Ces tableaux si dépouillés, si simples!… J'ai eu l'ambition d'obtenir cela en littérature».[116] («Recibí la lección cubista de 1910 a 1914. ¡Esas escenas tan simples!… Tuve la ambición de obtener eso en literatura»).

El rechazo a la representación y el abandono de la perspectiva, más la inclusión de objetos conceptuados (y no representados) en el cuadro cubista, como lo entendían los integrantes de Nord-Sud, redundaría en el lógico desarrollo de una poesía que buscaba, mediante la compresión, la densidad, y la yuxtaposición de realidades alejadas, un resultado igualmente anti-anecdótico y anti-mimético. Reverdy mismo había propuesto que la poesía debía ser «una creación pura del espíritu», cuyo objetivo debía ser el lograr una emoción pura, y una emoción pura era aquella que nacía del encuentro con una elaboración poética que estaba

fuera de toda evocación y de toda comparación.

La descomposición de lo real en el Cubismo pictórico equivalía a la refundición de realidades distantes en la poesía mediante superposiciones, síncopas y bosquejos de elementos circundantes. Se trataba de desarticular el discurso poético precedente para hilvanarlo allende cualquier lógica prevista, rompiendo igualmente cualquier perspectiva anticipada, sustituyéndola por componentes concebidos y no representativos que prescindiesen de lo anecdótico («nada de contar historias»). Es decir, el poema debía proveer una realidad de concepción y no de visión directa de esta y debía, a su vez, hacer de sí mismo un ente independiente de todo lo circundante, como «una isla en el horizonte».

La idea de la independencia del objeto de arte en relación a la realidad circundante es más antigua, sin embargo. En diciembre de 1916, en el número doce de Sic, otra de las grandes publicaciones vanguardistas del momento, Albert-Birot observa en relación a la obra de arte vanguardista: «Avec [des] éléments de connaissance l'artiste va construire une oeuvre comme un architecte fait une maison avec des pierres, des fers, des bois»[117] («Con los elementos del saber, el artista va a construir una obra como un arquitecto construye una casa, con piedras, fierro y madera»).

Ese mismo año, recuérdese, Huidobro pronunciaría algo parecido en Adán:

«Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva».[118]

La mayor contribución de Reverdy es su teoría sobre la imagen y su insistencia en un arte puro. De allí se asirán los surrealistas, por ejemplo, para inaugurar su propio movimiento. Aunque Breton en el Primer manifiesto del surrealismo de 1924 rechazaba la idea de que el acercamiento de dos realidades distantes fuese un acto voluntario, como lo postulaba Reverdy, a su vez agradecía ciertas nociones iniciales del poeta referentes a la imagen, señalándolo como precursor de algunos conceptos sobre los cuales se sostenía el movimiento. Reverdy había dicho que la imagen debe «llegar por sus propias alas» y que «el sueño y el azar»

son «materia bruta y alimento para el poema». Pero Reverdy también había dicho que «el arte comienza donde termina el azar» y estaba en desacuerdo con algunos de los conceptos surrealista. Desechaba, por el ejemplo, el automatismo propuesto por Breton porque para Reverdy se trataba más bien de extraer los elementos más profundos NO del subconsciente sino de la conciencia esencial para que el poeta los cristalizase en la palabra. El poeta debía ser «un plongeur qui va chercher dans les plus intimes profondeurs de sa consciente les matérieux sublimes qui viendront se cristalliser quand sa main les portera au jour»[119] («un buzo que busca en las profundidades más íntimas de su conciencia, los materiales sublimes que se habrán de cristalizar cuando su mano los saque a la luz»). Es decir, que para Reverdy, la inspiración era una especie de ensueño poético y no un sueño profundo e inconsciente, como lo postulaba el surrealismo.

Su relación con la corriente surrealista, sin embargo, fue ambivalente, ya que Reverdy participaría con su poema «Bel occident», por ejemplo, en la revista Surréalime en 1924, creada por Yvan Goll. Este órgano, de un solo número, daba crédito a Apollinaire por el nacimiento de la corriente, sin descontar la línea hereditaria del Cubismo pictórico. Pronto, Breton en La Révolution surréaliste, una publicación que se editó por cinco año, daría el mismo paso y señalaría igualmente a Apollinaire como el precursor de las ideas sobre las cuales se cimentó el surrealismo.

Sin desmerecer el admirable patrimonio estético dejado por Reverdy, en particular su énfasis y legado teórico sobre la imagen y la creación pura, tampoco se puede desconocer el hecho de que sin ciertos precursores, su teoría hubiese sido otra. Se sabe que Reverdy admitió una sola vez en su carrera la influencia de un antecesor y ese antecesor fue Baudelaire: «Baudelaire, par ses deux préfaces aux Histories extraordinaires d'Edgard Poë, m'a influencé. C'est notre art d'aujourd'hui qu'il ha décrit»[120] («Baudelaire me ha influido a través de sus dos prefacios a las Historias extraordinarias de Edgar Poe. Es nuestro arte de hoy lo que él ha descrito»).

Reverdy se refería, no tanto a la poesía de Baudelaire, sino a los comentarios teóricos que el poeta revela en «Notes nouvelles sur Edgar Poë». Sería en estas observaciones que Baudelaire utiliza por primera vez los términos «creación pura», para referirse a una poesía libre de lo que él llamaba «sacrilegios»: el didactismo, la pasión, la moral y la verdad.[121] Para Reverdy, el objeto poético significaba una constante exploración de aquella pureza poética que equilibraba

en la transmutación de lo real exterior a lo real interior, a través de un ejercicio de conceptualización de la realidad objetiva.

Otros precursores que tuvieron un impacto en Reverdy y que complementarían su cometido de perseguir un arte puro, fueron sus camaradas cubistas Picasso, Gris, Braque, y aquellos que antes que él teorizaron sobre lo pictórico: Apollinaire y Jacob. Estos facilitaron el que Reverdy adquiriera los elementos de vanguardia que harían de su poesía una auténtica obra original. El resultado es una poesía libre de anécdotas, libre de mimetismos, y libre de una lógica formulada; es decir, libre de todo lo que la naciente literatura de vanguardia consideraba pudiese mermar el arte. La obra de Reverdy, con la vitalidad emotiva que nace de su intento de pureza estética, es, en pocas ocasiones, una poesía de revelación. La mayoría de las veces se trata de una compleja exploración que evidencia una indagación existencial privada. Reverdy consideraba que la poesía es a lo que el verdadero poeta se debe consagrar, pues en ella se halla el espacio en el cual el desafío de existir en un mundo adverso y hostil puede encontrar frontera. El biógrafo de Reverdy, Jean Rousselot dice: «Il ne écrira pas pour plaire et se plaire, encore moins pour vivre; il écrira pour survivre… il écrira “pour sauver son âme”».[122] («Él no escribirá para complacer o complacerse, menos para vivir; el escribirá para sobrevivir… él escribirá para “salvar su alma”»).

Según Reverdy, el poeta no debía involucrarse ni en empresas filosóficas ni en funciones políticas.[123] Para Reverdy, el arte se encontraba por encima de la vida habitual; el arte podía proveer una realidad superior concebida y la poesía la posibilidad de exteriorizarla con la palabra. Quizás esta sea la mayor diferencia que Reverdy tuvo en relación a la mayoría de sus contemporáneos: nunca involucrarse extra-poéticamente. El mismo Huidobro no podría estar más alejado de Reverdy en ese sentido. En 1925, Huidobro se hizo marxista y no sólo pensaba que el advenimiento de la revolución social sería un hecho al corto plazo, a su vez lo anhelaba.

Reverdy fue un individuo un tanto sombrío en su visión del mundo. Fue, además, bastante reservado y parecía encontrar en el recogimiento, la zona delimitada y fecunda de su creatividad. Su propia auto-definición revela que se conocía a sí mismo profundamente:

«C’est cette retenue, cette contraction, ce manque d’énergie optimiste qui donne à mon oeuvre une espèce de force, de tenue, de densité qu’on lui reconnaîtra peut-être plus tard à coté de toutes celles d’un abord plus facile et d’un charme tellement plus grand qui flamboient aujourd’hui».[124]

(«Es esta reserva, esta aprensión, esta falta de energía optimista lo que le da a mi obra una especie de fuerza, de apariencia, de densidad que posiblemente será reconocida más adelante en relación a todas aquellas de recepción más fácil y de abundante gracia, como las que brillan hoy»).

Huidobro, muy por el contrario, fue un ser inquieto que poseía una desbordante confianza en sí mismo y en las operaciones que el hombre podía emprender. Participó dinámicamente en todo tipo de empresas, incluyendo su postulación para presidente de la república en su país natal.

La mesura abstraída de Reverdy y el arranque enérgico de Huidobro acaso se descubran en sus respectivas obras.

C. Vicente Huidobro y Pierre Reverdy: En las obras

Entre Reverdy y Huidobro existió una gran distancia de posiciones en relación a la elaboración de teorías estéticas. La personalidad extrovertida de Vicente Huidobro se manifestaba igualmente en un desarrollo profuso y constante de ideas sobre el arte. Para el escritor era gratificante poner por escrito sus pensamientos, en particular, sus conceptos sobre cómo componer poesía. Huidobro publicó, aparte de su poesía, más de cien artículos de opinión en diversas áreas, catorce manifiestos, siete novelas, dos obras dramáticas de excelente calidad, entre otras publicaciones.

Reverdy, por su parte, opinaba que la teoría se encontraba fuera del arte y que sólo la estética era parte de este y del espíritu creador («La teoría al lado del arte no es nada, precisamente porque está fuera de este»). Sin embargo, y si bien Reverdy no utilizase el denominativo «manifiestos», el poeta produjo un número bastante notable de lo que podría denominarse «visiones estéticas». A partir de sus comentarios sobre el Cubismo pictórico en Nord-Sud hasta sus aforismos de En vrac de 1956, Reverdy dejó un fructuoso legado teórico.

1. Las teorías de dos poetas

Hay que partir recalcando que al momento de conocerse en 1917, tanto Huidobro, como Reverdy se encontraban en un período evolutivo en cuanto a perspectivas estéticas y a la poesía misma. Ambos se movían hacia la producción no mimética y ambos estaban en plena exploración de técnicas apropiadas que ayudasen a concretizar un arte autónomo; en fin: dejar en completo desuso las precedentes formas poéticas. Hasta entonces, únicamente Huidobro había manifestado algunos preceptos teóricos de manera formal. En Non-Serviam invitaba a los poetas a dejar el canto para crear realidades nuevas en el poema y en Adán, decía que el poeta podía elaborar un pensamiento tan vivo que tuviese una arquitectura propia, que adornase la naturaleza con una cosa nueva. Implícita en estas citas está la inferencia que Huidobro percibía la creación poética como un proyecto anti-representativo y autónomo, pues se trataba no de reproducir la naturaleza, sino que «hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador».[125]

Reverdy, por su parte, había creado exclusivamente poesía hasta ese momento. Sería Nord-Sud el órgano que le brindaría la oportunidad de comentar sobre el arte y explayarse allende la poesía misma. Reverdy partió, como ya se hiciese notar, con acotaciones relativas al Cubismo pictórico o a visiones generales de la literatura, como «L'Emotion», «Livres» y varios «Notes et extraits» de temas diversos. No sería hasta el número trece de dicha publicación que el poeta por fin exteriorizaría algo exclusivo de su genio en su definición de «L'image». Reitérese lo dicho por Reverdy:

«La imagen es una creación pura del espíritu. Esta no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas… Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de sus ideas es lejana y justa… Lo que es grande no es la imagen misma, sino la emoción que ella provoca; si esta última es extensa, esa será la medida con la cual se evaluará la imagen. La emoción provocada de esta manera es poéticamente pura, ya que ha nacido fuera de toda imitación, de toda evocación,

de toda comparación. Se produce la sorpresa y la alegría de encontrase delante de una cosa nueva».[126]

Vicente Huidobro también habló de imágenes, que él apellidaba creadas. Sin embargo, para el chileno se trataba no tan sólo de imágenes creadas, igualmente, y valga la redundancia, el poema creacionista debía abarcar situaciones creadas y conceptos creados:

«El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él, dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización».[127]

Esta apreciación es, sin duda, ecuánime, ya que un poema no podría circunscribirse a comportar exclusivamente imágenes, a su vez, parece lógico, y es hasta superfluo decirlo, que este deba incorporar situaciones y conceptos que le den movimiento, como así mismo le proporcionen una cohesión. Por otra parte, para Huidobro no se trataba de reunir dos realidades lejanas, como lo postulaba Reverdy, sino de sorprender las relaciones ocultas entre las cosas lejanas. En Manifiesto de manifiestos, Huidobro dice:

«Respecto a la imaginación… aquella definición que dice que la imaginación es la facultad mediante la cual el hombre puede reunir dos realidades distantes… la definición que uno encuentra corrientemente en cualquier texto de retórica que no sea muy malo, es tal vez una de las más antiguas que se conocen. No sólo la encontraréis en los textos de estética, sino que os bastará con abrir el Diccionario filosófico de Voltaire, en el vocablo imaginación, y allí encontraréis: “Ella reúne varios objetos distantes”… Yo… lo repito ahora, que el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen».[128]

Así mismo, más que una emoción, Huidobro habla de una revelación: «Pues bien, digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto».[129]

El espíritu es elemental en la creación reverdiana, sin él no habría ni imagen ni realidad artística: «Il n'y a pas de réalité artistique sans esprit»[130] («No hay realidad artística sin espíritu»). No así para Huidobro, quien no confiaba la creación a algo tan etéreo como el espíritu. Su propuesta se basaba más bien en lo que él llamó la «superconciencia». Refiriéndose a los manifiestos surrealistas, Huidobro declara:

«Si seguimos vuestras teorías, caeremos en el arte de los improvisadores… La poesía es algo… mucho más formidable, y surge de nuestra superconciencia… La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior… infinitamente más poderosa que de ordinario… La posibilidad de ponerse en ese estado sólo pertenece a los poetas… El ensueño poético nace generalmente de un estado de debilidad cerebral; en cambio la superconciencia, el delirio poético, nace de una corteza cerebral rica y bien alimentada… La razón le sigue. La razón le ayuda a organizar la creación de ese hecho nuevo… aparta los elementos impuros… Ella es el tamiz y la organizadora del delirio».[131]

Para Huidobro, ni ensueños poéticos ni meditaciones espirituales tenían cabida en la creación poética. Para él se trataba de la confección volitiva y consciente de las imágenes, conceptos y situaciones que se combinan en el poema. A Reverdy, en cambio, le importaba la elaboración consciente, sí, pero sujeta a la voluntad del alma, es decir, sujeta a una especie de estado de vigilancia en que la inteligencia del poeta percibe la realidad y un supuesto espíritu es capaz de apropiarse de ciertas esencias de esta para devolverlas al poema de manera refundida: «L'intelligence prend connaissance des réalités, la sensibilité s'en émut; l'esprit les assimile et les admet»[132] («La inteligencia toma conciencia de las realidades, la sensibilidad se agita; el espíritu las asimila y las recibe»).

De este modo, la imagen reverdiana es el resultado de un estado de intimidad sensible de su creador y no de una exaltación delirante de la conciencia o de una

elevación sobresaltada del intelecto, como lo era para Huidobro.

En conductas creativas tan dispares, Reverdy y Huidobro, y a pesar de que ambos persiguen el objetivo vanguardista de producir poemas autónomos, alejados de lo mimético, se produce una distinción creativa adicional importante.

Reverdy juzgaba que la realidad no motiva una obra de arte, pero que la VIDA es un punto de partida para obtener una nueva realidad: «La réalité ne motive pas l'oeuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité»[133] («La realidad no inspira una obra de arte. Se parte de la vida para obtener otra realidad»).

Huidobro pensaba que ni la realidad ni la vida pueden ser tomadas como modelo:

«El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir… La poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas».[134]

Huidobro diría igualmente: «Haced poesía, pero no alrededor de las cosas. Inventadla».[135]

De lo anterior se deriva que Reverdy fue un poeta cuya producción fue, como la de Huidobro, de concepción y no de imitación, pero cuyo proceso, distinto al de su contemporáneo, incluía una maniobra de descomposición de la realidad y de refundición de la misma, para devolverla trocada en un hecho nuevo en los versos.

La contemplación solitaria de Reverdy imprime a sus poemas un calor existencial personal y le permite adivinar un lado impalpable a los eventos cotidianos de la vida.

Huidobro, más impetuoso, encontraba en el delirio su momento creativo y rechazaba toda relación a lo cotidiano: «La verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida»[136], decía. En ese estado exaltado, Huidobro consigue convertirse incluso en un pequeño dios, cuya labor se compara al del

dios bíblico en su empresa de poner formas nuevas sobre la tierra. Nada tan megalómano como decir que él, el poeta, estuvo allí, presente en el momento del «parto del universo» y que por inoculación celestial en adelante podría, él mismo, poner esas formas nuevas en el orbe.

En el prólogo de Adán (1916), una obra que pretende repetir el acto divino de la formación del mundo, Huidobro proclama que el poeta es el que «nos dirá el camino que ha recorrido y enriquecerá a los hombres con sus descubrimientos» e irreverentemente plantea una empresa personal que incluso rebasa a la del propio creador:

«Mi Adán no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz… Es el primer de los seres que comprende la naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración».[137]

2. La poesía de dos vanguardistas

En el Adán de Huidobro se puede medir la audacia del poeta de auto-considerarse un poeta-dios arrojado a plasmar, a partir del caos, un nuevo orden del universo, un orden pleno de mundos inesperados:

Silencio. Noche de las noches. Ausencia

De todo vigor, noche honda y oscura. Inercia

Caos, vientre que no es,

Hinchado de preñeces que serán.

¡Comience el despuntar de mundos invisibles

… Yo soy el padre de toda maravilla,

Seré el que cause y sostenga la vida.

En mis rayos caminan a los mundos

Todas las ansias; mis caricias

Son creadoras y hacen fecundo

Cuanto tocan y por ellas palpitan

Todos los vigores ocultos. [138]

El proceso de endiosamiento del poeta alcanza su grado máximo en el «Arte poética» de El espejo de agua de 1916. En esta obra, Huidobro dice: «Sólo para vosotros viven las cosas bajo el Sol. El poeta es un pequeño Dios». El resto de El

espejo de agua es una manifestación de fe de las potestades del poeta en cuanto a que casi nada de lo expresado por este en los versos de esta obra puede realmente ser vinculado directamente a condiciones visibles fuera de ella; son, pues, inventos del «pequeño dios». El resultado es que los versos provocan un efecto de ostracismo a través de versos como «Un poco de muerte tiembla en los rincones; El miedo se esparce por el aire».

Valga realizar un alcance al margen: A pesar de que Huidobro logra erigir una serie de imágenes y conceptos creados, estos han perdido aquella inflexión de optimismo exagerado hallada en Adán. Sin duda, se trata que para esta fecha, la crisis europea igualmente había golpeado a la puerta en Chile. Para 1915, el gobierno británico hacía todo lo posible para que se interrumpieran todas las exportaciones de Chile a Alemania, en particular aquellas procedentes de empresas cuyos dueños eran de ascendencia germana; a principios de 1916, cuando el conflicto había llegado a un estado altamente espinoso, chilenos en Alemania pedían amparo para salir de allí, después de que muchos perdieran sus negocios o sus becas de estudio en dicho país. Hubo un par de casos muy dramáticos que impactaron tristemente a la nación. Uno de ellos refiere a un joven ciudadano chileno de ascendencia alemana llamado Germán Strauss.[139] Strauss fue capturado por los británicos a bordo del vapor danés Ocean, mientras se dirigía a Alemania. Las condiciones «al borde de la muerte» en que fue liberado meses después dio mucho que hablar en Chile sobre los procedimientos de guerra llevados a cabo por Gran Bretaña. Había un excesivo desánimo en el ambiente chileno. Los versos de «Año Nuevo», un título bastante irónico si se piensa en su triste contenido, dejan al descubierto que el año 1916 fue muy penoso para el mundo entero y que Huidobro no podía menos que articular ese sentimiento generalizado:

La película mil novecientos dieciséis

Sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores

Y hay un ruido de temblores.[140]

Para Reverdy, por su parte, parece ser que la centralidad que Huidobro otorga al YO creativo, cede ante la poesía misma y se convierte solamente en un medio para el establecimiento de la realidad reformada anhelada por el poeta. Más que soberanía fundadora al alcance del poeta en la palabra, los poderes de elaboración para Reverdy residen en una intuición sensibilizadora que conlleva una meditación cuyo objetivo es la transformación espacio-temporal que habita el poeta. En uno de sus poemas en prosa de 1915 (fecha casi paralela al Adán de Huidobro) Reverdy dice:

«En un singular desamparo de oro, espero, pasada la medianoche, que llegue la hora propicia a todas las defensas contra los elementos. Voy a pasar frente al enemigo, temible más que la lluvia, más que el frío. Duerme y mi mano tiembla. Una pequeña arma me bastaría, pero con este terrible ruido de la cerradura y de la puerta, voy a estar asediado por horribles pesadillas».[141]

El entorno poético de Reverdy denota más que un dominio sobre los objetos creados por él, un espacio confeccionado por el poeta para su autoreafirmación personal. Es decir, el verso es aquel lugar que le permite continuar coexistiendo con una realidad externa mucho menos constante y mucho más caótica. De este modo, el poema mismo pasa a ser más un complemento de la realidad y un aliciente para el hambre espiritual del escritor. En su obra En vrac, Reverdy dice: «La poésie c'est la bouche-abîme du réel désiré qui manque»[142] («La poesía es el acceso al precipicio de lo real ansiado que falta»).

Las características generales de las obras de estos dos poetas podrían resumirse de la siguiente forma: para Huidobro se trataba de aspiraciones de creación apasionadas en que el YO poético capitanea una ciclópea empresa. Para Reverdy, por el contrario, se trataba de una confección introvertida en que el «yo» es un «yo» que busca, mediante el espíritu propio, convertir las emociones y los eventos crudos de la vida en elementos poéticos.

3. Pilares de la poesía de Reverdy

La poesía de Reverdy nace de un acto de meditación o, de lo que él llamó, un acto del espíritu. Entiéndase espíritu como un estado de intimidad personal del poeta en el cual logra inspirarse para escudriñar lo real y así agenciar imágenes (para Reverdy, puras) en la palabra poética.

El espíritu, entonces, es el agente. Como tal, se encarga de emplazar en la poesía misma ciertos dispositivos que se convierten en constantes y consecutivamente en los pilares que otorgan un aire inconfundible a la creación reverdiana. En la mayoría de los versos del francés, es factible encontrar una clara demarcación espacial y temporal; persiste, así mismo, la representación de ciertos objetos como muro, lámpara, puerta, ventana, mesa, y hay un uso constante de ciertas palabras que denotan desazón, soledad, silencio, incertidumbre y misterio; además, la edificación del poema pasa por una especie de movimiento que parte con un descenso en dirección a las profundidades de la mente del poeta, para luego escalar hacia una realidad imaginada que generalmente culmina con una frase cierre.

a. Demarcación espacio-temporal

En Reverdy, la fabricación del poema se circunscribe a una habitación, evoca un ámbito recluido o se extiende a las zonas inmediatas que el poeta logra captar fuera de este. Sus poemas se ciñen, igualmente, a un lapso transitorio y breve que generalmente acontece durante la noche, el atardecer o el amanecer. No hay poema de Reverdy, por ejemplo, en que la voz poética se encuentre en medio de la foresta o en plena campiña, disfrutando de un radiante día de sol. Las imágenes más bien se hallan apisonadas por la penumbra de un medio ambiente nocturno o por un entorno de media luz. Esta demarcación espacio-temporal es un filón del estilo de Reverdy que no prescribió jamás. El siguiente poema breve, titulado «Siempre solo», pertenece a su primera obra de 1915, Poemas en

prosa y el subsiguiente, «Seguro de arma», corresponde a Leño verde una creación de 1949.

Siempre solo

El humo, ¿vendrá de sus chimeneas o de vuestras pipas? He preferido el rincón más estrecho de esta habitación para estar solo; y la ventana de enfrente se ha abierto. ¿Acaso ella vendrá? En la calle donde nuestros brazos tienden un puente, nadie ha levantado la vista, y las casas se inclinan. Cuando los techos se tocan, ya no nos atrevemos a hablar. Tenemos miedo de todos los gritos, las chimeneas se apagan. Todo está tan oscuro.

Seguro de arma

Miento con un solo ojo

Una trampa que se abre

En el codo de la noche

No más vida en la calle no más alas

No más futuro en el camino

Desde mi corazón hasta el fondo del mundo

El asfixiante espesor del muro

b. Objetos constantes

El siguiente poema de El tragaluz oval, escrito y publicado el mismo año en que Huidobro publicaba El espejo de agua, 1916, contiene varios elementos que se

refunden una y otra vez. La lámpara, la ventana, la puerta, entre otros piezas corrientes del entorno, parecen ser los dispositivos que permiten al poeta encontrarse dentro de una realidad básica habitual, es decir, dentro de un espacio-lugar común de relación con el mundo y, por el otro, una esfera desde la cual puede trasladarse hacia cuestiones de índole más recóndita.

Más tarde

El tiempo pasado en una habitación donde todo es negro volverá más tarde. Entonces traeré una pequeña lámpara y os iluminaré. Los gestos confusos se precisarán. Podré dar un sentido a las palabras que no lo tenían, y contemplar un niño que duerme sonriente. ¿Será posible que seamos nosotros mismos, envejecidos? Hay algunos pedazos de ruinas que caen. No volverán a levantarse. Hay también algunas ventanas que se iluminan. Y ante la puerta un hombre robusto y suave que conoce su fuerza y espera. El mismo no reconocería su rostro.

La persistencia de los objetos cotidianos tampoco caduca con el pasar del tiempo. En su poema «Interior» de Piedras blancas de 1930, Reverdy escribe:

Interior

Una chispa en la copa de las manos

La sombra entra en una ráfaga

Las puertas desaparecen

Y el cielo desgarrado se tiende sobre la alfombra

Cortinas blancas desenrolladas

Cabellos negros desanudados

Porque la habitación está vacía

Y la hora ha pasado

c. De la conciencia a la imagen

Reverdy decía: «C'est grâce aux images que l'homme s'approprie le monde extériur»[143] («Es gracias a las imágenes que el hombre se apodera del mundo exterior»).

Una vez que el poeta tomaba conciencia de que debía subsistir en un cosmos adverso en el cual la transformación y la movilidad parecían perpetuarse, su cometido se convertía en un querer fabricar mecanismos inmutables que diesen constancia e inteligibilidad a la realidad contigua. Los elementos frecuentes de su poesía, tales como la circunscripción espacio-temporal y la insistencia de ciertos objetos, son parte del amoblado del poema, es decir, son su parte continúa. Pero, además, los versos cumplen con aquel ejercicio de buceo sugerido por Reverdy: el poeta consigue instalarse en medio de un ambiente básico o tangible, para luego alcanzar un estado superior o un supuesto estado puro de la realidad. En «Siempre allí», también del Tragaluz oval (1916), Reverdy dice:

Necesito no verme más y olvidarme

Quisiera contar y nadie me escucha

Lejos

Nada detrás de mí y nada adelante

En el vacío donde desciendo

Algunas fuertes corrientes de aire

Van a mi alrededor

Crueles y frías

Son puertas mal cerradas

El mundo se ha detenido como un reloj

La gente está suspendida por la eternidad

Pero un rayo ha venido

Desde la lámpara que olvidaste apagar

El olvido no está completo

Y necesito todavía aprender a conocerme.

De este modo, la poesía sirve para evitar un desvanecimiento ante el vértigo producido por la vida misma y para una auto-definición existencial. Como Rousselot explicaba al escribir la biografía de Reverdy:

«Il écrira “pour sauver son âme”», pour en justifier la possession; il n’est pas un artiste, il n’est pas un écrivain et si l’étiquette de poète lui va, c’est dans la mesure où être poète signifie être à soi-même sa seule raison d’exister» (Él escribirá para “salvar su alma”, para justificar su posesión; no es un artista, no es un escritor y si la etiqueta de poeta se le puede aplicar será en la medida que el sentido de ser para sí se convierta en la única razón de ser»).

A lo largo de la carrera de Reverdy se puede apreciar una voluntad obstinada de intentar dominar sus miedos y las amenazas de su entorno. Sus poemas son, en definitiva, la respuesta inmediata a su necesidad personal de auto-definición existencial. En uno de sus poemas más complejos titulado «Siglo» (de Fuentes del viento, 1929) Reverdy habla en el YO directamente y las imágenes emergen

como un puente entre mundo y mente, a través del cual la voz poética puede cruzar hacia un espacio más recóndito y trascendental:

El caballo gris hierro de mi infancia idiota

Sube

tira…

El viento

El mar

Las tormentas

Todo está allí

en exhibición

Y yo también estoy allí

Más lejos tal vez a causa del espíritu

Reverdy elaboró una obra auténtica que es reflejo de una constante reflexión personal y de una conciencia resignada a los embistes de la vida. La riqueza de su proyecto radica en la intersección delicada que crea entre los objetos cotidianos que pretenden dar permanencia y accesibilidad al mundo inmediato y los perfiles de su propia imaginación ante la inminencia de lo inexplicable. Ese descaecimiento ante los abismos inciertos de la vida, se convierte en la fuerza forjadora de su obra.

Su contemporáneo Huidobro, como se verá en la sección siguiente, escribió, muy por el contrario, una obra inquieta en la cual prima la potencia del poeta. Huidobro decía que el poema es una creación del hombre y que «de todas las potencias humanas, la que más nos interesa es la potencia creadora».[144] Esa vehemente fe en la potestad del poeta es aparente a lo largo de casi toda su obra.

Valga adelantar, sin embargo, que es posible apreciar una especie de «decaimiento» en contados poemas de su período creacionista romántico-modernistas, en algunas elaboraciones que realizara en Francia, después de haber vivido unos meses en un continente que se encontraba en plena guerra, y, a partir de Altazor (1931).

4. Pilares de la poesía de Huidobro

Jamás habló Huidobro del espíritu como un medio para la creación, tal cual lo hiciera Reverdy. Para Huidobro se trataba de la elaboración con toda la fuerza de los sentidos. «En la poesía creada, la imaginación arrasa con la simple sensibilidad»[145], decía. Contrario a lo que se puede decir de Reverdy, no hay en los poemas de Huidobro una constancia de atmósferas, ni una demarcación inmutable de lo espacio-temporal. El poeta puede estar encima de una montaña, como puede estar recluido en su cuarto; puede estar en medio de la noche o a plena luz del día.

A pesar de la extensión de la obra de Huidobro, es posible detectar en ella mecanismos y componentes que son recurrentes: un yoísmo distintivo, un magistral empleo de la personificación, y la elaboración de imágenes dinámicas. En cuanto a objetos, los únicos que verdaderamente se repiten a lo largo de los años, son: el estanque de agua, la muerte, y el espejo, la luna, y en menor medida, el pájaro, el huracán, el viento.

En El espejo de agua, Huidobro constituye una atmósfera en la cual las imágenes se rigen por sí solas, distanciadas enteramente de la representación mimética. No obstante, en Europa, Huidobro adquiriría una intrepidez lingüística que le permitiría concebir obras creacionistas mucho más vanguardistas. Entre 1917 y 1919, en obras como Horizon Carré (París, 1917), Poemas árticos (Madrid, 1918), Ecuatorial (Madrid, 1918), Tour Eiffel (Madrid, 1918) y Hallali (Madrid, 1918), los objetos varían para repetidamente emplear elementos, como: soldado, Europa, aeroplano, trinchera, por ejemplo. Son igualmente insistentes componentes, como: cielo, luna, estrellas, lluvia, viento, árboles, agua, pájaro, música, espejo, cigarro, campana, humo. A partir de De repente (1922-1923), estos componentes se desvanecen casi por completo. La poesía de Huidobro del período 1917-1919, demuestra una especie de compromiso con los hechos acontecidos en la Primera Guerra Mundial. Reverdy, por su parte, ni antes ni durante ni después de la guerra hizo mención de temas u objetos conectados a ese instante histórico. El poeta, según Reverdy, debe permanecer fuera de toda gestión extra-literaria y el hombre debe aprender a soportar los golpes que la existencia le impone:

«Je pense qu'il ne faut pas courir après rien et que la lutte contre l'injustice des hommes est une chose vaine et épuisante. La véritable force est dans l'acceptation de tout ce que le monde nous offre précisément de dur, de tranchant, de déchirant, et le silence est une fleur qu'alimente une sève assez riche pour soutenir un arbre».[146]

(«Yo pienso que no hace falta correr detrás de nada y que la lucha en contra de la injusticia de los hombres es una cosa frívola y extenuante. La verdadera fuerza se encuentra, precisamente, en la aceptación de todo lo duro, incisivo y lacerante que el mundo nos da y el silencio es una flor que se alimenta de una savia tan rica que podría sostener un árbol»).

a. Condición suprema del poeta

La exacerbación poética huidobriana se descubre a partir del primer verso de su primera obra, Ecos del alma (escrita en 1911 y publicada en 1912), cuando el poeta cuenta con tan sólo dieciocho años. El joven no dudaba en reputarse POETA, cuando dice en «Dedicatoria»:

Dormitaba en el fondo de mi alma

La reina poesía

Tú viniste a arrancarla del sueño

Y darla a la vida

…Como un día Moisés de una peña

Con fuerza divina

Arrancara a copiosos raudales

El agua de vida.

En el resto de la obra romántico-modernista de Huidobro, que incluye La gruta del silencio, Canciones de la noche y Las pagodas ocultas, la voz poética demuestra la misma voluntad creativa portentosa de la cual surgirán sus obras posteriores más audaces.

En Adán, una obra totalmente fuera de la tradición romántico-modernista, creada sólo un año antes de partir a Europa, la voz poética anuncia al poeta como un CREADOR omnipotente capacitado para «poner formas nuevas en el mundo»:

Si de todas las cosas de la tierra

Pudierais hallar la quintaesencia,

Me hallaríais a mí en todas ellas.[147]

No obstante, como ya se hiciese notar, sería El espejo de agua la obra que condensará, en una sola frase, el absolutismo poético huidobriano: «El poeta es un pequeño Dios».

Esta conducta de jurisdicción verbal de Huidobro decaería solamente a partir de Altazor (1931). Antes, ni siquiera durante los años de la guerra europea experimentados por Huidobro, depondría la condición yoísta de su obra. Ecuatorial, por ejemplo, es una obra en la cual el centrismo poético adquiere dimensiones omnipresentes. En esta obra, el poeta asume una perspectiva universalista que utiliza para instalarse a sí mismo en un punto de referencia luminar para generar escenarios que son avistados desde arriba. Esta obra, dedicada a Pablo Picasso, parte con los siguientes versos:

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas

Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas

Saliendo de sus nidos

Atruenan el aire las banderas

Los hombres

Entre la hierba

Buscaban las fronteras

Sobre el campo banal

El mundo muere

De las cabezas prematuras

brotan alas ardientes

Y en la trinchera ecuatorial

trizada a trechos Bajo la sombra de aeroplanos vivos

Los soldados cantan en las tardes duras

Las ciudades de Europa

se apagan una a una …

Las estrellas que caían

eran luciérnagas del musgo

Y los afiches ahorcados

pendían a lo largo de los muros

Una sombra rodó sobre la falda de los montes

Donde el viejo organista hace cantar las selvas.

Esta obra es única porque, aparte de preservar su valor de objeto artístico autónomo, es decir, aparte de no hacer directa referencia a los objetos de la evidente circunstancia bélica que lo inspira, logra comprometerse con el momento al cual refiere.

Con Altazor (1931), sin embargo, se acaba la inflexión inexpugnable del poderío creacionista, para dar paso a una especie de autocognición de la verdadera condición transitoria del poeta. El yoísmo altazoraino, por un lado, marca una especie de dimisión de ese estado omnipotente en el momento en que el poeta despierta de los efectos de esa argucia auto-impuesta y, por otro, es una obra en la cual el escritor demuestra su mayor afán originario. En ella, el poeta inventa un personaje-poeta que asciende en un paracaídas, pero que luego habrá de caer a los abismos de su propia creación-destrucción, enfrascado en un lenguaje que demuestra cuán insuficiente este puede ser para manifestar la verdadera condición humana. Así, la obra comienza de la siguiente forma:

Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobres los planetas. De cada gota de sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino.

La obra culmina con los versos:

campanudio lalalí

Auriciento auronida

Lalalí

Io ia

i i i o

Ai a i ai a i i i i o ia.

Es decir, el poeta se mantiene en el YO, pero ya no es la quintaesencia de todo, como lo es en Adán. Se ha trasformado en un diminuto compositor, cuyo acto de elaboración poética le ha significado empaparse del sudor propio durante su esfuerzo creativo. El lenguaje demolido, por otra parte, descubre las falencias del mismo, al intentar el poeta expresar lo inefable de su estado vital.

La obra posterior a Altazor pierde lo portentoso de su anterior zoísmo; este pasa a ser un yoísmo nostálgico, casi acongojado. En la cuarta estrofa de Ver y palpar (1933) aparece lo siguiente:

Os traigo recuerdos de Altazor

Que jugaba con las golondrinas en los cementerios

Los molinos las tardes y las tumbas como bolsillos del mar

Os traigo un saludo de Altazor…

Y en el Ciudadano del olvido (1934), obra con la cual Huidobro concluye su ciclo de publicaciones de poesía, el «yo» poético aparece menoscabado, hasta sometido por su propia palabra:

Mi porvenir me está esperando en el horizonte

Y allí está la selva de palabras que no supe decir

La selva intraducible por el camino de la Tiniebla

La selva Voy a unirme a la selva.

b. Dinamismo, personificación y la elaboración de imágenes

De la centralidad del poeta en la producción huidobriana se desprende una especie de dinamismo que no es posible encontrar en la obra de Reverdy. El YO poético de Huidobro se mueve en todas las direcciones, sin limitantes temporales ni espaciales. Podemos ver al poeta «en la cumbre de la eterna aurora» («Sursum corda» de Ecos del alma), en medio de la noche ante una «llanura encantada» («La llanura de la noche» de La gruta del silencio), o en la quietud de su cuarto en actitud de una «meditación fecunda», lograda en el «fructífero silencio» («Mis palabras» de Las pagodas ocultas).

Esta propensión al movimiento de la voz poética huidobriana tiene por complemento una elaboración de imágenes mediante un proceso poco utilizado por Reverdy: La personificación. Para Huidobro se trataba de descubrir aspectos recónditos de objetos lejanos, más que acercar dos realidades lejanas para formar una imagen: «El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas lejanas. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa». Cabe aclarar que Huidobro nunca habló de personificación, sin embargo, se descubre, al leer su obra, que es este método retórico el que asistía a Huidobro a ubicar algunos de sus más interesantes «hilos secretos». Entre sus personificaciones mejor logradas están el prefacio de Altazor y algunos versos de Temblor de cielo y de El ciudadano del olvido, las tres últimas obras publicadas de Huidobro:

Altazor – Prefacio: «Hacia las dos, aquel día, encontré un precioso aeroplano, lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guarecerse de la lluvia».

Temblor de cielo: «El mar te trae el ataúd sensible hasta la puerta de tu casa, acaso hasta el mismo borde de tu cama, para que te encierres en él con tu preciosa histeria y con tus alaridos».

El ciudadano del olvido: «Amapola amapola / La dureza del mundo gotea en los abismos / Como la entrega del sepulcro / El silencio galopa en su zona de naufragios».

La calidad impulsiva de la poesía de Huidobro se sustenta en distintivas que de

manera terminante lo alejan de la postura más apartada y recogida de Reverdy. Son pocas las verdaderas coincidencias en las obras de estos dos poetas y estas refieren más bien a un legado compartido por la vanguardia completa. En el período 1917-1919, que corresponde al lapso inicial en el cual Huidobro participó activamente en Sic, Nord-Sud, entre otras revistas, y estuvo en contacto directo con los diversos escritores del momento en Francia, adquirió, como lo hicieran todos sus contemporáneos, ciertos mecanismos de composición poética iniciadas por precursores como Marinetti y Apollinaire.

D. Marinetti y Apollinaire: precursores de Reverdy y de Huidobro

El Futurismo fue el primer movimiento radicalmente antihistórico que hizo todo lo posible por desmembrar el pasado, para proponer una estética cuyos orígenes le pertenecieran solamente a él. Con el futurismo partía, en la década del 1910, una rápida producción agresiva y un singularizado conceptualismo teórico-poético a propósito de la literatura. En la base se encuentra una voluntad de superación de la mimesis, la desintegración de las prácticas romántico-simbolistas y el desarrollo de principios de novedad con una clara propensión objetualista; procedimientos todos que convergen en un proyecto de desubjetivización vanguardista y la elaboración de un arte autónomo. Esta avidez de novedad llevó, incluso, a la transformación de ciertos componentes formales, como la descomposición sintáctica y la forma de los textos. Marinetti, en Manifiesto técnico de la literatura futurista, publicado en Milán, el 11 de marzo de 1912, dice: «Es menester destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar de su nacimiento»[148]. Marinetti además habló de la «abolición del adjetivo, a fin de que el sustantivo guarde su color esencial», eliminación del adverbio, porque «ata a la frase una fastidiosa unidad de tono», supresión de los «como», «parecido a» (todo término que sirviese a las analogías fáciles), la sustitución de la puntuación por signos matemáticos, y, algo primordial expresado en Zang-Tumb-Tumb (…): «La poesía debía ser una serie ininterrumpida de imágenes nuevas»[149].

Apollinaire, por su parte, además de dejar como herencia una extensa obra poética y teórica (recuérdese su esencial Méditations), legó una poética visual y una puesta en práctica de la alteración sintáctica mediante la eliminación de la

puntuación, ya en 1913, en su libro Alcools. «Connais-tu cette joie de voir des choses neuves?» («¿Conoces la felicidad de ver cosas nuevas?»), diría Apollinaire. «El espíritu nuevo», declaraba, «reside íntegramente en la sorpresa»[150], y esa sorpresa, para Apollinaire, se registraba igualmente en los efectos ópticos. Algunos de estos tocan temas urbanos y del avance tecnológico que se experimenta en las ciudades. En «Zone», se aprecia cómo Apollinaire crea una tipografía con la palabra para dar forma caligramática a la propia Torre Eiffel y a calles y objetos urbanos desde la perspectiva de un aeroplano. Esta tendencia significa una predisposición vanguardista de parte de Apollinaire en que lo urbano, lo tecnológico y los descubrimientos científicos son agentes reconocibles en su obra, en el sentido que son parte de las nuevas regiones humanas en las cuales el poeta debía estar presente y no deben ser consideradas como una manera de «inmersión» en la materia como fuente de temas estéticos, como en el caso futurista.

De los poemas caligramas pronto se derivaría que otros, incluidos Reverdy y Huidobro, elaboraran sus propias creaciones visuales. De Reverdy recuérdese su poema «Cuadrados» (sinónimo de cubos), un conjunto de versos organizados en estrofas que van de mayor a menor, para luego aparecer separados en dos columnas.

Huidobro fue más experimentalista en este sentido. Ya para 1913, el chileno había ensayado con la forma en sus caligramas «Triángulo armónico», «Fresco nipón», «Nipona», «La capilla aldeana», de Canciones de la noche. Estando en Europa, el número de composiciones poéticas visuales del chileno se hace más profuso. Entre los más notables: «Tormenta», «Paisaje» (Horizonte cuadrado), «Torre Eiffel» (Torre Eiffel). Estas alteraciones textuales culminarían con sus magníficos Poemas pinturas, un conjunto de poemas pintados por el poeta que recuerdan las obras de contemporáneos como «Composition» (1919) de Max Ernest, o «Alchemie du verbe», de Robert Delaunay.

Reverdy y Huidobro compartieron en gran medida todas estas «primicias» para inventar poesías. Ambos, por ejemplo, coincidieron en dar mayor valor al sustantivo y a disminuir el alcance del adjetivo. Huidobro había dicho en su Arte poética de 1916 que «el adjetivo cuando no da vida, mata» y Reverdy, «Je parle d’un art non descriptif et non pas d’un art descriptif en moins de mots»[151] («Yo hablo de un arte no descriptivo y no de un arte descriptivo en menos palabras»); la puntuación se hizo obsoleta en su viejo formato.

Reverdy decía en «Syntaxe», en el número catorce de Nord-Sud: «Pour un art nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devions nous servir» («Se vaticina una sintaxis nueva para un arte nuevo; ella ciertamente debe poner nuevo orden en las palabras de las cuales nos apoyamos»).

Las analogías simbólicas desaparecieron, prescribieron también las frases medianeras, los nexos, se abolieron los trebejos ornamentales, las revelaciones personales, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Se quería una poesía libre de connotación y de anécdota, para poner en su lugar una composición comprimida, quizás más densa, debido el empleo de la yuxtaposición y de la fragmentación.

Cabe hacer notar que hay un par de elementos característicos de la vanguardia, de los cuales Huidobro compartió ampliamente y no así Reverdy.

Por una parte, la propensión de abarcar los espacios urbanos existentes y los recientes desarrollos científico-tecnológicos en la poesía, como una forma de negociación con lo Nuevo, eran asuntos de los cuales un poeta como Huidobro no se podía eximir. En el período 1917-1918, Huidobro introduce versos en que la ciudad moderna aparece progresivamente industrializada y el hombre se halla rodeado de las más recientes maquinarias: «Las ciudades que humean como pipas» (Hallali), «El aeroplano blanco de nieve / Gruñe entre las palomas de atardecer» (Ecuatorial), «Silban en los llanos / locomotoras cubiertas de algas» (Poemas árticos).

Reverdy, por su parte, hará mención de una que otra chimenea vaporosa en el entorno que le es más próximo o haría pasar un automóvil solitario en medio de la congoja de la cual el poeta observa: «En la calle vacía adonde nadie viene / Un solo vehículo se desliza / Un aire triste que uno retiene / Todo gira más rápido que el tiempo» («Horizontal y todo está dicho» de Fuentes del viento, 1929).

Por otro lado, el humor, esa especie de juego lingüístico del cual había hecho uso Apollinaire, ludismo que se convirtió en práctica generalizada con la vanguardia, adquiere en Huidobro aspectos referibles a infantilismo e ingenuidad. «El humo de tu pipa ha inflado las nubes / Y todo el cielo huele a tu tabaco», diría Huidobro en «Globe-Trotter» (Otoño regular). En Altazor, jugando con la lectura misma crearía el siguiente verso: «Lunatand / Sensorida e infimento / Ululayo ululamento / Pleasuena». En Reverdy, los giros lingüísticos no ocasionan

hilaridad. Muy por el contrario, la poesía de Reverdy es más bien parca y remite siempre al estado interno de la voz poética.

A. Las pagodas ocultas y Los «Nocturnos» de Vicente Huidobro y la poesía de Reverdy: Coincidencias

1. Las pagodas ocultas

Las únicas concomitancias literarias entre Huidobro y Reverdy se encuentran fuera del período en que estos se conocieron en París. Huidobro escribió cuatro poemas titulados «Nocturno» a lo largo de su carrera. En ellos, como en varios otros en que el contexto refiere a la noche y en su libro de meditaciones y aforismos titulado Las pagodas ocultas, existen un sin número de aproximaciones a la poesía de Reverdy. Extrañamente, se trata en su mayoría de la obra romántico-simbolista de Huidobro, es decir, los trabajos que concibió entre 1911 y 1914, antes de la publicación del revolucionario Adán. En la siguiente selección se mezclan poemas del Huidobro más antiguo, con un poema de Reverdy de 1916:

Es ya la noche. Estoy adormecido

… Es la hora que descansa el prisionero

En que olvidan las almas sus pesares

… Voy abriendo del cuarto las ventanas

Todo afuera es quietud y todo es calma

Qué dolor hace temblar al mundo

La campana que suena no se oye

El aire está turbio

Un ruido de pasos se desliza por el rellano

Nadie entra

Hay una sombra que tiembla

Estoy solo

En la noche los muros blancos se derriten alrededor de la estufa

El corazón más ahogado palpita bajo la manta.[152]

Es prácticamente imposible determinar dónde comienza y dónde termina cada quien. Tanto en «La campana corazón» de El tragaluz oval (1916) de Reverdy, como en el «Nocturno» de Huidobro en Ecos del alma (1911), los elementos que se repiten, son: oscuridad, reflexión desde un lugar circunscrito, la tangencia de los elementos inmediatos al entorno del observador, el silencio y la soledad.

En Las pagoda ocultas, Huidobro dice en «Canto a la noche»:

«Bendita sea la Noche, porque en ella mi espíritu se expande y se desborda y todo lo inunda y todo lo llena… Bendita sea la Noche, porque es hermana bondadosa de los ciegos, engaño como un bálsamo sobre los párpados… En la oscuridad de la Noche están todas las inmensas luminosidades. Las sombra se estremece: es que dos almas se han unificado».

Este poema en prosa de Huidobro se podría perfectamente continuar con el «Nocturno» (de Poemas en prosa, 1916) de Reverdy:

«… Sólo la noche conoce el lugar donde ellos se reúnen. Al llegar la mañana, se habrán vestido de nuevo con sus colores resplandecientes. Por ahora todo calla. El cielo hace guiños y entre las chimeneas se esconde la luna. Los agentes

mudos, sin ver nada, mantienen el orden».

El desfase temporal indica que hay temas universales fructuosamente útiles a todo escritor y comprueba que la obra de Reverdy conecta más claramente con la obra inicial de Huidobro, obra de corte romántico-modernista.

2. Los «Nocturnos» de Huidobro

El caso más importante de aproximación entre Reverdy y Huidobro se halla entre los poemas «Nocturno» y «Nocturno II», del cuestionado El espejo de agua de Huidobro (1916) y la producción reverdiana en general. Es importante aclarar las potenciales correspondencias de estos dos poemas y la obra de Reverdy, puesto que ambos poemas de Huidobro pertenecen a la instancia de la supuesta disputa entre dos individuos.

La acusación en contra de Huidobro de imitar las imágenes de Reverdy y de haber antedatado su pequeño plaquette El espejo de agua con la fecha 1916, para aparecer como el primer poeta creacionista, no tiene fundamentos. No obstante, es insuficiente permanecer en esta afirmación sin producir pruebas al respecto. Hasta el momento, nadie se ha preocupado de tomar los poemas en cuestión para contrastarlos y determinar, en definitiva, si el plagio, según lo manifestaba Reverdy, fuese o no cierto.

Ya se determinó que tanto Reverdy como Huidobro, a pesar de que este último tenía ya una trayectoria recorrida al llegar a París, se conocen en 1917 y contribuyen en una revista de vanguardia con «espíritus paralelos». El propio Reverdy le decía lo siguiente a Huidobro en abril de 1917: «A mon cher ami le pète Vicente Huidobro. / Nos efforts paralleles se son rencontrés. Pierre Reverdy»[153] («A mi querido amigo, el poeta Vicente Huidobro. Nuestros esfuerzos paralelos se han encontrado»).

Las aparentes acusaciones posteriores de Reverdy en contra de su amigo, que fuesen agrandadas por los críticos Gómez Carrillo y Guillermo de Torre, tendrían más bien relación con el ya mencionado disgusto que el francés sintió al haber sido abandonado por los participantes de Nord-Sud. Estos partieron justo en el instante en que la revista llegaba a un punto culminante de crisis financiera. En 1919, un muy molesto Reverdy diría en su obra Self Defense:

«L’imitation peut être le résultat de la vibration d’une sensibilité au contact

d’une autre plus forte ou semblable. Mais le plagiat est un vol froidement accompli, aussi s’accompagne-t-il toujours de dissimulation… Beaucoup de camaraderies artistiques ne son que des contrats de publicité».

(«La imitación puede ser el resultado de una vibración de sensibilidad en contacto con otra más fuerte o parecida. Sin embargo, el plagio es una apropiación fríamente lograda, escoltada, igualmente, por la disimulación… Muchas amistades artísticas no son más que contratos de publicidad»).

Valga recalcar, así mismo, que la instancia del encuentro en que Reverdy y Huidobro colaboraron correspondió a una coyuntura cordial en que se sucedió un intercambio entre todos los poetas del momento y, como ya se dijo, tanto Reverdy como Huidobro, entran en Nord-Sud con obras jóvenes en proceso de adquirir aspectos más intrépidos, más de vanguardia, tanto en forma, como en contenido.

Como ya se advirtió al principio de esta sección, los poemas que más se acercan a la creación reverdiana son el «Nocturno» y el «Nocturno II» de El espejo de agua; el primero publicado en el número doble 4-5 de Nord-Sud, correspondiente a los meses junio y julio de 1917, y, el segundo, en el número de mayo del mismo año.

Las llamadas imágenes plagiadas que se le atribuyen a Huidobro son, ni más ni menos, la repetición de imágenes de las obras más antiguas de Huidobro. Entre las imágenes que se le cuestionaron a Huidobro se encuentra el primer «Nocturno» del poeta, que parte con el siguiente verso:

Las horas resbalan lentamente

Como las gotas de agua por un vidrio

Estas imágenes corresponden, aunque con variaciones, a «Monotonía odiosa de

las tardes nubladas», de su segunda obra romántico-simbolista titulada La gruta del silencio, de 1913. En esa misma obra tempranera, Huidobro ya había expresado:

Y en la quietud tremenda de todas esas cosas

Van cayendo las horas silenciosas

Como gotas de agua por un vidrio.

Otra imagen importante de El espejo es la del estanque. En «Idilio de la tarde y de la luna», también de La gruta de 1913, el poeta había dicho:

El silencio está acaracolado

Las horas deshojan lirios

Bajo la superficie del estanque alumbrado

Se dijera que hay una gruta de cirios

Y en el cuestionado «Nocturno» dice:

Mi espejo, más profundo que el orbe

Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla

Y en medio duerme tu desnudez anclada.

El estanque es, pues, junto a la luna, el objeto más empleado por el poeta a lo largo de su carrera y NO son, de ninguna manera, elementos que haya tenido que

«copiar» de nadie para lograr el esplendor de los cuestionados versos.

En «Nocturno II» de El espejo, aparecen imágenes espeluznantes que ya latían en La gruta del silencio de 1913.

Nocturno II

Las sombras salen de debajo de los muebles

Y allá lejos, los objetos perdidos

Se ríen.

La noche

La alcoba se inunda.

Estoy perdido.

Un grito de angustia;

Nadie ha respondido.

La gruta

Yo he sentido a la muerte que ha entrado en mi cuarto

Y ha ido a acurrucarse a un rincón, a una esquina.

O, más claramente en el poema en prosa «Canto a la noche» en Las pagodas ocultas de 1914:

«Bendita seas, porque en ti se siente el infinito, porque en ti se oye el hálito de lo

eterno, el rebullir hirviente de más allá de la última puerta… Bendita sea la Noche porque en ella se agita lo desconocido y porque en ella surgen los misterios a burlarse de los hombres. Dejad que vuestras almas desciendan a las profundidades de la Noche como una gran cisterna y ellas tornarán luminosas y dispuestas el milagro. La sombra tiene un crujimiento como de temblor: es que un gran destino ha ido a estrellarse contra los astros».

Más importante aún: «El espejo de agua», poema que corresponde al plaquette del mismo nombre, también se encuentra prefigurado en la obra romántico-modernista de Huidobro. El poema de 1916 dice:

Mi espejo, corriente por las noches,

Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe

Donde todos los cisnes se ahogaron.

Sobre sus olas, bajo los cielos sonámbulos,

Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.

Una rosa secreta se hincha en mi pecho

Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

Compárese ese poema netamente creacionista con su más tradicional versificada producción titulada «La alcoba», de La gruta del silencio (1913):

La alcoba se ha dormido en el espejo,

Todas las cosas tienen un aire meditativo:

La mesa a la silla le da un consejo.

La lámpara es filósofo de gesto pensativo.

… El espejo tiene algo de estanque dormido

… En la tarde que baja dolorosa

Las ventanas se mueren de amor,

Y como pulpos de mil ventosas

Se beben toda la sangre del sol.

La evolución de la imagen del espejo es evidente para cuando aparece El espejo de agua. Ya no se trata del espejo mimético en que la alcoba y lo circundante a ella se muestran tal cuales son. En 1916, el espejo huidobriano es un arroyo en que lo reflejado en él se halla totalmente distorsionado, lo cual evidencia una toma de conciencia del poeta, en cuanto a la futilidad de querer reproducir la realidad tal cual es. Se trata, finalmente, de un rechazo a lo mimético y de la adquisición de una nueva práctica de incorporación de nuevas estrategias estructurales. Sin embargo, el espejo, como unidad integral de su obra, como quedó demostrado, pertenece a los inicios de su carrera y no a una instancia de «tomar prestados» mecanismos de otros poetas.

De lo que sí se puede acusar a Huidobro es de haber alterado la puntuación de sus poemas de 1916 para coincidir mejor con la nueva modalidad vanguardista de escribir respetando el ritmo de las palabras, evitando así la rigidez de una sintaxis impuesta. Si se leen los poemas de El espejo que Huidobro republica en Nord-Sud, se puede apreciar que estos han pasado por una mutación al perder todo signo de puntuación.

Las afinidades que se pudieran comprobar entre las obras de Reverdy y de Huidobro responden, sin duda, a una cuestión externa a ellas: existen en la poesía occidental puntos estéticos a los cuales poetas espacialmente distantes, como lo fueron Reverdy y Huidobro, pueden confluir, sin necesidad de que esto

constituya plagio.

En el capítulo cinco se especifica una nueva hipótesis que invita a entender las convergencias literarias de Reverdy y de Huidobro, desde una contingencia de influencia particular: La teoría de la adquisición adecuada advierte cómo dos escritores de espacios geográficos dispares consiguen idear inferencias y prácticas estéticas vanguardistas basadas en plataformas comparables.

Capítulo V

Dilucidando correspondencias

Las acusaciones de plagio de parte de Reverdy, Gómez Carrillo y De Torre en contra de Vicente Huidobro, no tienen bases sobre las cuales sostenerse. Al encontrarse Reverdy con Vicente Huidobro en 1917, este último llevaba un trecho de su carrera ya recorrido. De 1912 a 1914, Huidobro había publicado un sin número de poemarios de corte romántico-simbolista, un tanto en el estilo de Darío y a partir de 1915 comenzaría a demostrar una especie de rebeldía literaria en Adán (publicada en 1916), al atacar la métrica de monótono compasecillo de la rima que le antecede. «Todos los metros oficiales», dice: «me dan idea de cosa falsa…; me dan sabor a ropa hecha, a maquinaria bien aceitada, a convencionalismo… La poesía castellana está enferma de retoricismo»[154].

Antes, en 1914, su indocilidad literaria ya se manifiesta en Non Serviam, cuando expresa:

«Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos… No he de ser tu esclavo madre Natura; seré tu amo;… Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas».[155]

A pesar de esta queja en contra de lo mimético, sería sólo en El espejo de 1916 que el poeta agenciaría la originalidad de las concepciones independientes, como la venía proponiendo a partir de 1914 («El miedo se esparce por el aire / Y el viento llora en el estanque»).

En Francia, Huidobro conocería a personajes que comenzaban a consagrarse en la nueva estética que allí se desplegaba; crearía una relación de amistad con

Picasso, Apollinaire, Jacob, y con artistas que, influidos por estos innovadores, intentaban forjarse un nombre en la creciente vanguardia; entre ellos: Reverdy, Eluard, Dermée, Braque, Cendrars, Breton, Souplault, Tzara. Con esos individuos intercambió en múltiples tertulias lo que, sin duda, debió ser un momento de correlación germinal para lo que llegaría a ser la vanguardia postrera.

En 1917, Reverdy, Apollinaire y Jacob solicitaron a Huidobro que concurriera con ellos en la inauguración de una publicación que reuniría espíritus afines. Era, sin duda, sensato pedirle a Huidobro su participación poética, puesto que su obra convergía con la audacia y renovación lingüística que ellos querían fomentar. No hubiese sido coherente solicitarle la contribución a un poeta, cuya obra no armonizase con el proyecto que se tenía en mente. Huidobro secundó las propuestas de primicia de Nord-Sud con algunos poemas de su obra del año anterior: El espejo de agua; poemas que presentaría traducidos del español y modificados en la puntuación.

Valga recordar que, unas semanas antes, Huidobro había expuesto esos mismos poemas traducidos en la revista Sic, pero sin modificación sintáctica.

Las colaboraciones de Huidobro fueron aplaudidas mientras permaneció en la revista. Posteriormente, luego de que cada uno de los poetas tomasen una senda artística personal y luego de que Nord-Sud sucumbiese ante la falta de apoyo financiero, el propio Reverdy acusaría a los integrantes de lo que llegó a denominarse la falange cubista, de haberlo imitado. Reverdy se encargaría de rotular de plagiarios a quienes con él habían formado la ya mencionada gaceta de vanguardia: «Le plagiat es un vol froidement accompli, aussi s'accompagne-t-il toujours de dissimulation… Beaucoup de camaraderies artistiques ne son que des contrats de publicité»[156] («El plagio es un robo fríamente logrado que se acompaña siempre de la disimulación… Muchas amistades artísticas no son más que contratos de publicidad»).

En 1920, el propio Huidobro supuestamente se convierte en blanco de los ataques de Reverdy. El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo aprovecha la instancia para publicar una hipotética entrevista con el francés. En esta, Reverdy habría atacado a Huidobro directamente, algo que parece inadecuado, ya que el francés, hasta entonces, al menos en sus publicaciones personales (Self Defense, por ejemplo), habría evitado mencionar abiertamente los nombres de sus presuntos plagiarios.

El español Guillermo de Torre, a su vez, explota el artículo de Gómez Carrillo para agredir a Huidobro. De Torre, quien había quedado deslumbrado con Huidobro en sus primeros encuentros en 1918 y que había adoptado la cualidad creacionista en sus poemas, igualmente critica de manera negativa al chileno.

Es innegable que Huidobro compartía una forma de escritura con Reverdy. Ambos, como el resto del grupo vanguardista de Nord-Sud, escribían evitando lo mimético, creaban empleando una forma audaz de sintaxis en la cual se eliminaba la puntuación y se elaboraban giros lingüísticos que evitaban el símbolo, se obviaba la narración anecdótica y, en su lugar, se erigían imágenes provenientes de frases tipo telegrama, breves, en las cuales el adjetivo pierde fuerza para dar preeminencia al sustantivo. Todas ordenanzas de la Nueva Poesía que buscaba abandonar los usos caducos de los simbolistas y realistas que les precedían, para irrumpir con una escritura rupturista de vanguardia.

Sin embargo, como se analizó en el capítulo cuarto, el ánimo poético de Reverdy y de Huidobro, se aparta tremendamente, en particular, en el momento de su encuentro. El primero es retraído y preocupado de lograr el purismo poético mediante la introspección y el otro es un apasionado «poeta-dios», dedicado a inventar exaltadamente una poesía creada.

Lo que importa a este capítulo es esclarecer el porqué de las coincidencias vanguardistas citadas en el párrafo anterior. Es decir, dilucidar por qué Huidobro, estando tan lejos durante sus años de formación intelectual, concierta, no tan sólo con Reverdy, sino que, más ampliamente, con la Vanguardia europea en su propuesta estética. Recuérdese que el Creacionismo asila todas las salvedades posibles de las disposiciones que pudiesen puntualizar los atributos primarios que prescriben las expresiones pertinentes a la Vanguardia histórica: un quiebre enérgico con la retórica artística y pensamientos heredados; un rompimiento con las inclinaciones burguesas; una evidente tendencia programática doctrinal innovadora, que tiene la característica de poder relacionarse con las otras artes; un intento de trascendencia y sugestión internacional; y, lo más importante, un rechazo absoluto a toda práctica mimética.

A. Un nicho conducente para el surgimiento del pensamiento vanguardista de Vicente Huidobro

Huidobro nació en 1893, a fines de un siglo que produjo un Bakunin, un Nietzche y un Marx, tres filósofos de huella sempiterna; tres filósofos leídos por el poeta. Igualmente, el chileno experimentó un principio de siglo en su país, en el que personas diligentes del sector medio y contados individuos de la aristocracia local, daban forma a un naciente espacio de insurrección intelectual. Estos fueron individuos que tuvieron acceso a todo tipo de lecturas y que lograron comprender, en conjunto, lo que las propuestas europeas del momento venían a significar, en relación a los inminentemente necesarios cambios locales.

Por otro lado, Huidobro vio en el seno de su propia familia una corriente de rebeldía nacida de la insatisfacción que producía el avizorar el ambiente de estancamiento en varias de las áreas sociales del Chile de principios de siglo XX.

La década de 1910, era la década de celebración del primer centenario de la Independencia de ese país y el escenario nacional dejaba mucho que desear. Por una parte, las alamedas de Santiago, la capital, habían sido iluminadas y los edificio céntricos de la misma, para el asombro de los transeúntes, podían verse encendidos por la noche; en las calles principales florecían el comercio y la banca: la multitienda Garth y Chaves abría sus puertas y la actividad financiera se establecía en las mansiones de mármol más vistosas; automóviles a gas circulaban por las calles y los tranvías se habían convertido en el transporte público del momento; se habían inaugurado obras, como el Palacio de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, la nueva fachada para el Correo Central, el Palacio de Tribunales; la Estación Mapocho recibía al recién inaugurado ferrocarril trasandino; así mismo, un número selecto de santiaguinos disfrutaba del teléfono[157] y el propio Huidobro vivía en una majestuosa residencia, ubicada en plena Alameda, la avenida principal de Santiago.[158]

Por otro lado, en la periferia de la ciudad había innumerables calamitosos suburbios, rodeados de basurales, llenos de insalubres conventillos y cités; la población sufría de enfermedades, como la viruela y el sarampión; el alcoholismo, la prostitución, la mortandad infantil, eran todos elementos de la

vida diaria en el perímetro de la capital. En lo laboral, los trabajadores recibían sueldos poco justos, por lo que existía un ambiente caldeado entre los obreros.

El tema social preocupaba a las elites, no porque hubiese un ánimo de dar las herramientas que ayudaran a las masas pobres a superarse, sino, más bien, porque crecía la posibilidad de un conflicto y porque a muchos aristócratas les preocupaba lo que fueran a decir los extranjeros que visitaban el país. Las publicaciones que hablaban del tema lo hacían con una mirada limosnera, si se quiere, más que con una visión que proyectara una verdadera aspiración de igualdad para la sociedad chilena en que las masas participasen activamente y positivamente en el proceso de desarrollo social.

Un número reducido de intelectuales, entre ellos Huidobro, se percataban de que un cambio debía ser por la dignidad de las masas empobrecidas para el beneficio postrero de la nación completa. Se trataba de una reacción verdaderamente emotiva de algunos, frente a la observación personal de la realidad nacional. Entre ellos se encontraba Enrique Mac Iver, Alberto Edwards, Guillermo Subercaseaux, Luis Emilio Recabarren, Agustín Ross, Emilio Rodríguez Mendoza, Nicolás Palacios y Alejandro Venegas. Resulta de interés anotar que estos autores, en su mayoría ensayistas, se identificaban con tendencias ideológicas diferentes y su condición variaba en la escala social. Subercaseaux, por ejemplo, pertenecía a la elite, Recabarren fue un líder obrero y Venegas era de la clase media ilustrada. Se puede afirmar que el elemento que los asocia es un anhelo de ataque a la flaccidez moral de la clase dirigente y una proclama para la inmediata regeneración del país.[159] Destacan como los más enérgicos críticos, el periodista Luís Emilio Recabarren y el escritor Alejandro Venegas.

Brevemente, Luís Emilio Recabarren, nacido en Valparaíso el 6 de julio de 1876, fue el iniciador del movimiento obrero chileno. Trabajó en imprentas desde muy joven e inauguró varias publicaciones y organizaciones que tuvieron como fin promover la solidaridad entre personas de las clases trabajadoras. En el periódico El Trabajo de Valparaíso, dirigido por él, publicó una serie de artículos de dura crítica hacia la condición de los obreros de las minas de nitrato del norte. Esta fue la causa de su encarcelación por un período de ocho meses. En el año 1905 saca a la luz el diario titulado La Vanguardia, también dedicado al reparo social. Recabarren siguió publicando y pronto sería perseguido por sus arrojados comentarios en contra del gobierno. Se radicaría en Argentina, donde se hizo miembro del Partido Socialista. Viajó, igualmente, a España, Francia y Bélgica en 1908, para regresar a fines de ese mismo año, cuando se le arresta por un

período de dieciocho meses. A su salida decidió viajar a lo largo de Chile y Argentina, promoviendo el pensamiento socialista, haciendo gestiones para cambiarle el nombre a su partido por «Partido Comunista de Chile», y así llegar a integrar la Tercera Internacional. En 1920, se presentó como candidato para presidente de la república, pero no logró una gran votación. En 1922, viajó a Europa para participar en el Congreso de la Internacional Comunista y el 19 de diciembre de 1924 se suicidó con un tiro en los ojos. Recabarren se había quejado en repetidas ocasiones de sufrir de dolor a los ojos y al cerebro. Constantemente repetía: «Yo ando con sueño y mal del cerebro». La siguiente es la nota que escribiera semanas antes de su decisión:

El espíritu mío ha tendido siempre a concepciones muy elevadas de lo que debiera ser la Vida. Nunca encontré en el camino de mi existencia los elementos, inmediatos, para alcanzar la realización de este anhelo. Y al llegar a esta avanzada edad de mi existencia siempre convulsionada por una multitud de acontecimientos, de hechos, de accidentes, de incidentes, que en la mayor parte de los casos han amargado mi vida alcanzando sólo en suma más dolores que anhelos realizados, más sinsabores que actos agradables.… Por eso me voy a vivir la vida eterna por el camino más fácil.

Sábado, agosto 30 de 1924[160]

La muerte de Recabarren hizo historia e imprimió una huella en el pensamiento de los intelectuales del momento. Conmovido con el evento, Pablo Neruda le escribió un largo poema. He aquí el primer verso:

Tu nombre era Recabarren

Bonachón, corpulento, espacioso,

clara mirada, frente firme,

su ancha compostura cubría,

como la arena numerosa,

los yacimientos de la fuerza.[161]

El otro individuo que no tuvo «pelos en la lengua» para criticar el estado de situación en Chile en la década de 1910, y que igualmente marcó un hito en la historia del pensamiento liberal, fue Alejandro Venegas (1870-1922). Su testimonio fue crudo y veraz. Su obra titulada Sinceridad: Chile íntimo en 1910, entrega un ácido relato tanto de las condiciones de vida como de los atropellos de los cuales eran objeto los más desposeídos. El contenido de su trabajo es una denuncia incisiva basada en la información que consiguiera mediante entrevistas personales con los mineros del norte, con los trabajadores de los puertos en el sur y con los pobladores de conventillos de distintas áreas del país. Venegas se dedicó a indagar las denuncias de corrupción y abusos que le llegaban y a ponerlas en formato de cartas enviadas al presidente. Su obra fue un explosivo detonado al centro de la oligarquía y de las autoridades que eran desenmascaradas en sus fraudes y estafas. Esto le significó a Venegas la persecución y el abandono de sus amigos. Venegas debió sobrellevar el resto de su vida de manera empobrecida, dedicado a la venta de leche en un pequeño boliche en su comuna.[162]

Los esfuerzos de estos individuos, cuyas vidas terminan amargamente, demuestran, sin embargo, que en el país se asomaban enfoques de la situación social desde distintas orientaciones. Esto, sin duda, contribuyó a que se comenzara un debate que simboliza el incremento y la pluralidad de una conciencia nacional que décadas posteriores redundaría en debates socio-políticos de corte democrático.

En la década del centenario se vio, así mismo, el surgimiento de enérgicos movimientos estudiantiles, la aparición de diversos grupos de tendencias anarquistas, y un creciente feminismo, representado por mujeres como Morla Lynch y la propia madre de Huidobro, doña María Luisa Fernández Bascuñán. Doña María Luisa fue dirigente del grupo Unión Patriótica de las Mujeres de Chile y fue editora del periódico del mismo nombre. Además, durante la Primera Guerra Mundial se dedicó a publicar sus puntos de vista sobre el evento, en el

periódico Aliados, bajo el seudónimo de «Latina».[163]

A Huidobro le tocó vivir en esa progresiva animación intelectual y sería dentro de ese ambiente de insatisfacción que nacerían Non-Serviam y Adán, dos obras de contenido netamente vanguardista.

Por otro lado, las lecturas que Huidobro hiciera de Bakunin, de Marx y de Nietzsche, vino a significar que el poeta tuviese fuertes tendencias socialistas y una clara predilección por la filosofía desde muy temprana edad. En la Fundación Huidobro, en Santiago de Chile, que recoge los libros que fueron de la biblioteca personal del poeta, se pueden localizar las obras de estos y de otros grandes filósofos.

Son sus poco leídos manifiestos y sus dos estupendos trabajos dramáticos, Gilles de Raiz y En la luna, las obras que evidencian más claramente la influencia de los recién mencionados pensadores.

En Gilles de Raiz (Barba Azul) se puede observar cómo los personajes funcionan en completa rebelión ante las normas sociales. Sus orgías sin límites, el ataque verbal de los mismos en contra de las normas religiosas y sociales, son elementos que impresionan. Gilles, por ejemplo, estremece con su conducta y oratoria, dejando entrever una clara tendencia filosófica por la línea de Nietzsche. Dice el personaje, luego de que ha sido apresado y se le quiere condenar por sus actos violentos:

«Gilles.– ¡Ja, ja, ja! ¡Callaos, imbéciles! Soy el primer hombre que ha roto sus cadenas… Basta de comedias. No estoy cierto de que creáis tan sinceramente en vuestro Cristo y que no sea tan sólo un arma de la os servís porque sois incapaz de manejar otra… Desprecio la virtud, me río de la bondad, de la justicia, de la modestia, de la piedad, de la moderación, etcétera. ¡Aire en el pecho, sonidos en el aire».[164]

Estas declaraciones de Barba Azul ante el juicio humano al que se le quiere someter recuerda aquello expresado por Nietzsche: «My destiny demands that I would be the first honest man that I reflect in opposition to the lies of several thousands of years… »[165] («Mi destino pide que reflexione como el primer

hombre honesto antes las mentiras milenarias») Para Nietzsche tanto la religión, como la moralidad y la filosofía, eran síntomas de alienación humana. Para Nietzsche, la muerte de Dios significaba la eliminación de toda forma de trascendencia y el redescubrimiento de los valores como simples creaciones humanas. Huidobro absorbe las afirmaciones del filósofo prusiano y escribe una obra en la cual el personaje Gilles atenta contra las normativas que se le quieren consignar y en su discurso final aniquila en una frase a Dios: «¡Silencio! Dios ha muerto. Esperemos eternamente el Juicio Final».[166]

Huidobro citaba a Nietzsche constantemente. En una carta a Pablo de Rokha, dice:

«… todo el arte es limitación, porque como decía Nietzsche, "el artista es el que danza entre cadenas" y cada frase, cada verso significa un selección, el sacrificio consciente o inconsciente de otros elementos que se nos presentan, y por eso los rechazamos, dando preferencia a los que dejamos: luego, una limitación».[167]

Y en la cuarta parte de Vientos contrarios, imitando al propio Nietzsche, escribe aforismos. Uno de ellos dice: «Entre Nietzsche y los críticos que nos han hablado de su locura y descrito su enfermedad, hay diez obras maestras».[168]

En su otra obra dramática, titulada En la luna, la tendencia filosófica va dirigida hacia lo político, manifestado en una propuesta anarco-socialista, con evidentes ecos de los proyectos de Bakunin y de Marx. Los eventos se suceden en un lugar neutro: la Luna. Los giros de acción se relacionan con las elecciones de un nuevo presidente para el planeta. El lenguaje en la obra es casi incomprensible; un juego de palabras que representa la retórica vacía de los políticos en el poder y de la burguesía que los apoya. Uno de los candidatos dice: «Señores y conciudadanos: La patria en solemífados momentos me elijusta para directar sus destílados y salvantiscar sus princimientos y legipicios sacropanzos».[169]

Ese dialecto «sin sentido» se rompe con la aparición de un grupo de jóvenes estudiantes y de obreros que quieren cambiar el mundo. A partir de ese momento, de pronto, el idioma se hace comprensible, pues se pasa de un lenguaje que exhibe lo insustancial de la situación en la Luna, a una expresión que entrega directrices claras de lo que significaría un gobierno justo:

«Plauso. –…Necesitamos nuevos valores, que tengan en sí suficiente potencia como para renovar la vida y darnos el entusiasmo para poder crear.

Obrero. –Yo soy la esperanza… Yo soy el futuro. Ha llegado mi momento… Yo soy el obrero, yo soy el hombre nuevo, el hombre que habéis mantenido al margen de la vida y que también tiene su palabra que decir».[170]

La obra concibe un programa revolucionario en el cual sería el obrero, el proletariado, el hombre explotado en general, quien debía tomar las riendas de la transformación social. En la Luna es una manifestación irrecusable de que la formación intelectual de Huidobro estaba empapada de la filosofía europea, desde los sesgos más vanguardistas.

Los manifiestos de Huidobro patentan igualmente su predisposición rebelde de querer acometer en contra de las normativas sociales que, hasta entonces, han frenado un crecimiento humano uniforme. «La voz de una nueva civilización naciente», dice, «la voz de un mundo de hombres y no de clases… Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época».[171]

Huidobro, lejos de ser el aristócrata que debía ser por cuna, fue un acérrimo marxista que gravitó en sus escritos hacia el advenimiento de la revolución socialista desde temprana edad. Gran lector desde muy pequeño, dueño de una biblioteca envidiable que contenía los últimos títulos extranjeros y locales, influido, así mismo, por su una madre feminista y por contingencias locales de relevancia, Huidobro no podía sino ser díscolo en todos los aspectos de su vida. Huidobro, como los grandes de la vanguardia europea, es un hombre dueño de una memoria atávica adquirida, precisamente, a través de sus lecturas. Alúdase, una vez más, a lo dicho por Huidobro al respecto:

«Ahora claro está que todos los poetas por muy originales que sean, hasta el mismo Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, han llegado a su originalidad por medio

del conocimiento de todas las Literatura. ¡Porque la originalidad absoluta no existe!»[172]

Profundo conocedor del legado occidental, la preparación literaria y filosófica de Huidobro lo sitúa entre los grandes poetas del siglo XX, puesto que su escritura es patrimonial. Su obra es una obra producida desde la dote intelectual que le antecede.

A su vez, no obstante, Huidobro comprende, precisamente porque conoce a sus antecesores, que es necesario rebelarse ante lo improcedente del estado de las letras en su país. La literatura realista, el costumbrismo, el criollismo y el modernismo en poesía, que eran las corrientes predominantes en Chile en la década del 1910, ya no son capaces de transmitir las circunstancias ni el ánimo de una nación. De allí que Huidobro proclamase exasperadamente su descontento en Non Serviam en 1914:

«Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa)… Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades… y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro… Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hinco una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente».

Esto indica que, en 1914, Huidobro ya no desea someterse más a las antiguas normas de escritura, sino que anhela encontrar formas innovadoras, como lo hacían paralelamente sus contemporáneos en Europa; formas que estuviesen más acorde con el quebrantamiento humano vigente que les rodeaba.

Para Huidobro, no se trataba de exhibir la condición del hombre de una manera externa o superficial, como lo hacían, por ejemplo, el criollismo, el realismo y el costumbrismo. Él aspiraba a exteriorizar de una manera reformadora la irrepresentable más profunda circunstancia humana. Para ello debía crear, según su teoría del Creacionismo, nuevos mundos, mundos creados.

Huidobro pretendía, con fanatismo, que el poeta, o mejor dicho, que la palabra

del poeta, tuviese un papel fundamental en el crecimiento humano, en el arribo de un hombre nuevo. Sería, desde allí, desde los poéticos mundos creados, que el hombre podría renovarse, que el individuo podría ser nuevo, más completo:

«La gran palabra que será el clamor del hombre en el infinito, que será el alarido de los continentes y los mares hacia el cielo embrujado y la tierra escamoteada, el canto del ser realizando su gran sueño, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total».[173]

Redunda en su obra el mismo desagrado que los escritores europeos venían manifestando ante una literatura que ya no lograba abarcar los más recientes retos nacidos de los nuevos contextos sociales en los cuales el hombre debía sostenerse. Tanto los avances tecnológicos como los eventos políticos del principio de siglo, exigían una nueva literatura; una literatura que expresase el nuevo entorno. La modernización de la reproducción mecánica, la masificación de la fabricación automotriz, la Revolución Rusa de 1905, pronto el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, por mencionar algunos eventos más relevantes, crean un contexto que exigía una inmediata modificación artística. Sería en ese escenario que surgirían un sin número de ismos que comienzan con el Futurismo y terminan con el Surrealismo.

Ya se dijo que los estatutos del Creacionismo son equiparables al de los restantes movimientos de vanguardia en Europa; habría que agregar que este movimiento sería la primera entidad literaria en español que logra, mediante una especificidad teórica y una producción de calidad incuestionable, trascender a partir de 1918, primero en España y luego en América Latina. Serían las polémicas las que quitarían preeminencia a su influjo.

A pesar de que Huidobro estaba físicamente a miles de kilómetros de distancia de Europa, no lo estaba tanto intelectualmente. Ya se dijo que Huidobro fue un ávido lector que asimiló a los grandes escritores y filósofos que le anteceden y que tanto el contexto familiar como el ambiente social de su país, lo empujaron a buscar la renovación artística. El resultado fue una obra insurrecta para los cánones latinoamericanos que se instala con facilidad en el medio europeo y que termina siendo el primer movimiento de vanguardia de habla hispana. No pasaría

mucho tiempo antes de que en Latinoamérica surgiese un número extraordinario de corrientes vanguardistas que tomaron del Creacionismo sus bases estéticas.

Para la década de 1920, surgen: el Ultraísmo, cuyos más conocidos representantes fueran el argentino Jorge Luís Borges y la revista Martín Fierro; el Estridentismo mexicano, en el cual se destacan Manuel Maples Arce y la revista Actual; el Indigenismo de Carlos Mariátegui o de Víctor Raúl Haya de la Torre; el Modernismo brasileño de Mario de Andrade, entre muchísimos otros. Pareciese que las letras latinoamericanas hubiesen estado por «reventar las huinchas», coloquialmente hablando, cuando aparecen las obras de Huidobro y posteriormente las de César Vallejo, dos de los individuos que cruzaron las fronteras y cuyas innovaciones poéticas fuesen sumamente influyentes.

Los poetas y escritores latinoamericanos absorben el influjo de estos dos creadores tan expeditamente, que no se puede dejar de concluir que no tan sólo en Chile se daba el nicho para el cambio debido a las circunstancias socio-culturales antes explicadas, sino que en toda la América Latina. Se trata de un terreno fértil, cuya fecundación se puede entender mejor procurando una hipótesis que pone de manifiesto la transformación del ámbito literario de América Latina, a partir de la década de 1920.

B. Una teoría: La adquisición adecuada

Las teorías que hasta hoy pretenden explicar la naturaleza de la producción de pensadores y artistas latinoamericanos han equivocado el enfoque. Entre algunas de las recientes, el tan utilizado binario «centro/periferia», por ejemplo. Estos dos guarismos, todavía en boga en algunos círculos de análisis literario y de estudios latinoamericanos, son peligrosos. Es que debido a que el binario centro/periferia se basa en el binario económico desarrollo/subdesarrollo y, por ende, igualmente en los términos independiente/dependiente, entrañado en todos ellos se encuentra así mismo el binario «superior/inferior». Por ese motivo, el binario centro/periferia nunca debería ser una notación a utilizar para referirse a la producción intelectual de regiones, menos en maridaje con lo cultural. Hablar de centro/periferia desde la perspectiva latinoamericana y en relación a lo intelectual y a lo cultural es, de algún modo, solicitar el reconocimiento de un centro, lo cual, en verdad, no es primordial para la esencia de la producción latinoamericana. Hablar en esos términos desde la perspectiva europea es perpetuar apelativos prejuiciosos en relación a la alteridad de parte de quienes los emplean; periferia es un epíteto que todavía responde a un intento de querer explicar al Otro mediante la consciencia propia que, por una parte, busca construir alteridades radicalmente distintas a sí misma y que, por otra, le confieren a ese Otro un elemento de identidad (un calificativo como «periferia», por ejemplo), como apología al dominio ejercido sobre él.

La teoría que aquí se propone, se puntualiza en detalle en un trabajo en progreso distinto a este. Sin embargo, aquí se adelantan algunos conceptos con el propósito de aclarar las acusaciones sobre la falta de originalidad en contra de Huidobro suscitada en la década de 1920 y de revelar por qué se produjeron las varias concomitancias creativas entre el chileno y sus contemporáneos en Francia.

La teoría de la adquisición adecuada se aproxima en ciertos aspectos a lo que plantea el escritor y crítico Bernardo Subercaseaux, en su libro Genealogía de la Vanguardia en Chile. En el mencionado libro, Subercaseaux formula una pregunta bastante lúcida: ¿Qué es lo endógeno y qué es lo exógeno en América Latina? Para responder, Subercaseaux sugiere lo que él llama el modelo de

apropiación:

«Se trata… de identificar contextos de recepción de corrientes estéticas internacionales, articulándolas con procesos locales de mediación y con sus correspondientes nichos… ; resulta entonces un modelo productivo para comprender las relaciones de identidad y diferencia con la cultura europea… Desde esta perspectiva el estudio del proceso de apropiación tiene mucho que aportar al imaginario social y a una visión más compleja y menos esquemática de nuestra auto-percepción como latinoamericanos».[174]

Para los propósitos de este análisis, se propone, en primer lugar, modificar la terminología empleada por Subercaseaux, adquisición adecuada, en lugar de apropiación. La locución «apropiación» connota algo negativo: usurpar, quitar. La terminología adquisición adecuada es más gentil, pues se refiere a la adquisición de códigos externos mediante una filtración e infiltración de estos, que llega a adecuarse a medios concretos latinoamericanos. Una vez allí, esos medios concretos otorgan a la fabricación cultural una rica y novedosa poliforma.

En segundo lugar, habría que aclarar que esa supuesta «apropiación» (adquisición adecuada) intelectual no se limita a un solo continente, como lo señala Subercaseaux. La adquisición adecuada se refiere, más bien, a una destilación de influencias externas de todas partes del globo: África, nuestra propia América, Asia y, en particular, Europa. Es indudable, sin embargo, que el ascendiente europeo es de más larga repercusión, debido a que sus raíces se emplazan en el Nuevo Continente, a partir de la conquista. Con ello, la América Latina no puede sino ser parte constitutiva de occidente.

Otro aspecto relacionado a la «imitación» que la adquisición adecuada quiere corregir, es la cuestión de las influencias desde la posición sugerida por Harold Bloom. En su trabajo titulado «The Anxiety of Influence», Harold Bloom indica que la lectura de artistas predecesores engendrará en el escritor una especie de zozobra al percatarse de que en adelante deberá superar ese influjo. Como lo presenta Bloom, estas influencias pasan a convertirse en un «en qué pensar», es decir, algo que causa angustia, pues son las voces que crean una congoja que

sólo el buen poeta logrará superar para ser original. La adquisición adecuada reforma esa perspectiva al sugerir que aquellas voces más bien constituyen el «con qué pensar» del escritor. Considérese nuevamente como ejemplo la clara conciencia de Huidobro con respecto a las antecesores que le conciernen:

«He perseguido mucho la originalidad por el estudio de mí mismo… Mi poesía… no es la poesía de un influenciado, sino la de uno que ha estudiado y sentido la poesía universal… Ahora, claro está que todos los poetas por muy originales que sean, hasta el mismo Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, han llegado a su originalidad por medio del conocimiento de todas las Literaturas. ¡Porque la originalidad absoluta no existe!»[175]

Aquellos trabajos artísticos que trascienden por su singularidad no pueden dejar de ser afiliación e incorporación de una huella de articulación anterior, no como imitaciones elementales, sino como una lógica acumulación de voces pasadas ya sobrentendidas en el «con qué pensar» artístico de un escritor.

La adquisición adecuada, entonces, se refiere al proceso en el cual un escritor expuesto a corrientes de pensamiento, ya sean locales o importadas, adopta y adecua de ellas postulados que pasarán a formar parte de su bagaje o de su proyección intelectual. Esa proyección, a su vez, se convierte en el «con qué pensar» o el «con qué crear» de un escritor.

Lo anterior brinda una respuesta tajante a la pregunta inicialmente formulada por Bernardo Subercaseaux, en cuanto a lo que es propiamente endógeno y exógeno en América Latina y explica el porqué de las coincidencias de Huidobro con sus contemporáneos europeos al momento de su encuentro en 1917.

La viabilidad de un núcleo cultural endógeno incontaminado es imposible, pues es evidente que el purismo y la autarquía culturales son, en verdad, fábulas irrealizables. Con esto, se corrobora que la novedad o la originalidad en América Latina es, llanamente, la producción de un elemento cultural inédito surgido dentro del nuevo código que germina en el intersticio que se da entre el medio y la adecuación.

Igualmente, y como se mencionó en un párrafo anterior, América Latina ha sido,

desde el arribo de los europeos, parte imprescindible de occidente. Por ende, más que «apropiación», Huidobro vivió un proceso en el cual «lo europeo» encontraba/encuentra fácil adecuación en los nichos locales. Por consiguiente, las coincidencias que el poeta tuvo con la vanguardia europea y, por ende, con Reverdy, hallan elucidación en el hecho que América Latina es, valga la redundancia, parte constitutiva de occidente y lo que en ella se produce no tiene por qué obedecer a un acto elemental de reproducción. La idea de América Latina, como módulo de este hemisferio, suprime aquellos supuestos que apuntan a revelar la producción cultural latinoamericana en términos de binarios o desde un discurso dominante que erige alteridades de manera ambivalente.

Huidobro fue único en su obra porque su «con qué crear» estaba constituido por las voces del legado que le antecedió y porque esas voces fueron adecuadas a un contexto local que no podía sino otorgarle novedad. El sentimiento de necesidad de cambio en su país experimentado tanto por él como por otros disidentes en la década de 1910, más el fuerte influjo familiar, fueron las células para que las llamadas «importaciones» fuesen adecuadas a un medio poético que no podía sino ser revolucionario.

Queda, por lo tanto, fuera de todo cuestionamiento el hecho de que Huidobro era vanguardista a su arribo a París, a fines de 1916. Su obra El espejo de agua, del mismo año, acredita la originalidad de su guerreado Creacionismo en ese preciso momento.

Conclusiones

La personalidad exuberante de Vicente Huidobro lo llevó a realizar acciones que rayaron en proezas. Gestas amorosas, políticas y literarias hacen de este poeta un creador cuya marca debe considerarse perenne. Aristócrata chileno que se metió al bolsillo a la sociedad de su tiempo al romper su matrimonio por una mujer menor que él; hombre de la elite que impulsó la causa socialista en Chile, que se postuló como candidato presidencial del Partido Comunista en 1925 y que desde sus creaciones, Non Serviam y Adán, demostró, en lo literario, una descarga de descontento que atentaba en contra del orden establecido de las letras en su país.

Su viaje a París en 1916, suscitado, igualmente por la controversia de sus amoríos con la escritora Teresa Wilms, significó que Huidobro podría extender sus ideas creacionistas en un medio artístico que le era muy favorable, debido a la afinidad anímica que allí encontró. En Europa, Huidobro encontraría espíritus afines que buscaban realizar un cambio en las artes y que le permitirían participar en hermandad creativa con poemas tan de vanguardia como los que se escribían en los círculos literarios del momento. Huidobro recibió la invitación, no tan sólo de participar en Sic, sino que, igualmente, se le pidió ser co-fundador de la revista de vanguardia Nord-Sud.

El éxito de Huidobro en Europa se vio afectado por acusaciones que lo señalaban como un imitador de Pierre Reverdy, uno de sus camaradas y el director de la revista que con él fundó. El escritor y reportero literario guatemalteco, Gómez Carrillo, acusaba a Huidobro en 1920 de ser un simple copiador de la obra del francés y de haber antedatado su primera obra claramente vanguardista, El espejo de agua (1916), con el fin de aparecer como el primer creacionista de la falange cubista. Guillermo de Torre, por su parte, aprovechando las acusaciones de Gómez Carrillo, escribió, de igual manera, críticas negativas en contra de Huidobro.

Desde 1920 hasta el presente, la imagen de Huidobro escritor se ha visto empañada por dichas inculpaciones. Al morir Huidobro en 1948, un par de sus más cercanos seguidores escribieron, queriendo aclarar que la originalidad del chileno no era una cosa cuestionable; sin embargo, dichos intentos pasaron inadvertidos. En la década de 1970, especialistas en la vanguardia

latinoamericana igualmente quisieron dar un vuelco al tema, mediante un debate que sólo logró «dimes y diretes», desde las perspectivas de quienes emitían simples opiniones.

Sobrepasando aquellos análisis superficiales, se ha logrado un examen profundo del tema de la cuestionada originalidad, partiendo por los inicios del Creacionismo, hasta pormenorizar los eventos en torno a la publicación del cuestionado El espejo de agua. Además, entender a fondo, tanto la relación entre la vanguardia europea y Huidobro, y las personalidades de quienes estuvieron al centro de la polémica, aclara de manera tajante cualquier duda sobre el movimiento.

El Creacionismo, es decir, aquel proyecto de mundos, imágenes y conceptos creados que Huidobro quiso emplazar en sus obras, fue una empresa literaria iniciada con los albores de la obra del poeta. Se puede apreciar un Creacionismo embriónico en obras tan antiguas como Ecos del alma, de 1912 («La luna a la tierra imprime un beso») o como La gruta del silencio, de 1913 («La tarde sobre el campo se acuesta fatigada»). En Non Serviam (1914) vemos cómo Huidobro exige a gritos el abandono de lo mimético y en Adán (1916) augura el advenimiento de nuevos mundos, creados por los poetas. La influencia de Ralph Waldo Emerson, en cuanto a la envergadura del escritor (el poeta es un «pequeño emperador de la palabra») está patente, tanto en Non Serviam, como en Adán, y más aún, en El espejo de agua (1916). Esta fue la primera obra que agenciase de forma más zanjada los supuestos creacionistas del poeta «pequeño Dios»; aquel creador que con la palabra, finalmente, logra crear imágenes que no refieren directamente a ninguna realidad externa a ellas.

En el momento de su inserción en la vanguardia europea en 1917, Huidobro se encontró con un arte que se expandía rápidamente y que concordaba con lo que él personalmente había configurado así mismo en sus manifiestos con anterioridad: un rechazo al arte mimético y una refutación de las reglas métricas del simbolismo o del modernismo. Cabe subrayar, no obstante, que el contacto con los artistas de vanguardia haría de Huidobro un escritor más resuelto en cuestiones de experimentación. Aunque ya había creado caligramas en 1912, en su obra Canciones de la noche, la forma de estos se hace más audaz en Horizonte cuadrado (1918); igualmente, nacen poemarios que derogan toda regla sintáctica, como Halali (1918).

Al analizar de cerca las personalidades y las obras de Reverdy y de Huidobro, es

imposible no percatarse de las sustanciales diferencias entre estos dos poetas. Reverdy fue un individuo abstraído que manifestaba una tendencia artística que reflejaba su personalidad: una poesía surgida de la meditación y de la clausura personal que, supuestamente, facilitaba la intervención de un hálito o espíritu creativo del cual surgiría la creación pura. Huidobro, por otro lado, fue un individuo de naturaleza enérgica, un ególatra que llevó a cabo una multiplicidad de empresas; entre ellas, una obra que se caracteriza por un anhelo, no sólo de crear nuevas formas, sino que, igualmente, de imponerlas, como las impondría un ser supremo. Es por y para el poeta, según Huidobro, que existen las cosas: «Sólo para nosotros viven las cosas bajo el Sol / El poeta es un pequeño Dios».

Para cuando el francés y el chileno se encuentran en 1917, Huidobro ya había realizado parte de su carrera y ya había desarrollado imágenes de vanguardia en su plaquette El espejo de agua de 1916. Esta es una obra netamente creacionista que coincide claramente con lo que se realizaba en Sic en 1917, por ejemplo. Reitérese que no fue por otra cosa que se le pidió a Huidobro que colaborara en la inauguración de un nuevo organismo literario de vanguardia (Nor-Sud), con camaradas de intereses poéticos análogos. Y este acercamiento y afinidad entre un poeta chileno y sus contemporáneos europeos encuentra explicación en el proceso de adquisición intelectual que Huidobro adecúa a sus necesidades como creador poético.

La teoría de la adquisición adecuada demuestra que Vicente Huidobro estuvo expuesto a corrientes de pensamientos internacionales y nacionales que fraguaron su «con qué pensar», su «con qué crear» de manera original. Su proyección intelectual, entendida como una adquisición adecuada de influjos dentro contextos locales particulares, fue sinónimo de creación y de exaltación articuladas en la novedad de la palabra creacionista huidobriana. Esta, como quedó demostrado, coincidía en sus pautas más generales con la colectividad vanguardista europea, antes de tener contacto directo con ella. Este inequívoco evento, en el cual el poeta conquista un amplio nivel de influjo y lo adecúa para producir una producción literaria original, despeja cualquier cuestionamiento relacionado con las raíces y la singularidad del Creacionismo huidobriano.

Notas Capítulo I

1 Volodia Teitelboim, «El sueño del Atlas», Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993).

2 Algunas de la obras de la escritora son: Páginas de mi diario, Con las manos juntas, Del Diario de Silvia, Cuentos para hombres que todavía son niños, Anuari, En la quietud del mármol, Inquietudes sentimentales, Los tres cantos, Diario I, Initiation, Diario II y Diario III.

3 Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 55.

4 Extraído de una entrevista de Teitelboim con Vladimir García-Huidobro Amunátegui, el hijo de Vicente y Ximena. Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 134.

5 Su amigo Teitelboim narra en detalle todos los acontecimientos relacionados con este episodio en la vida del poeta. Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 78.

6 Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 144.

7 Volodia Teitelboim 145.

8 Pablo Zegers y Thomas Harris, «A Luis Vargas Rosas», 2 septiembre 1945, Vicente Huidobro, María Luisa Fernández. Epistolario 1924-1945, (Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1997) 45.

9 Pablo Zegers y Thomas Harris, «A Luis Vargas Rosas,» 10 septiembre 1945, Vicente Huidobro, María Luisa Fernández. Epistolario 1924-1945, (Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1997) 52.

10 Pablo Zegers y Thomas Harris, «A Luis Vargas Rosas,» 2 septiembre 1945, Vicente Huidobro, María Luisa Fernández. Epistolario 1924-1945, (Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1997) 47.

11 Varios periódicos anunciaron el supuesto rapto. En Francia, el Petit Parisien: «Un attaché à la légation du Chile a disparu mystérieusement» y L'Echo de Paris: «Etrange disparition d'un attaché à la légation du Chile». Marzo 13, 1924. En los Estados Unidos el New York Herald anunciaba: «Chilean Diplomat was kidnapped». (New York Herald) Marzo 15, 1924. René de Costa recopila esta información en su libro Huidobro: Los oficios del poeta (México, D.F.: Fondo de Cultura, 1984) 140-141.

12 Vicente Huidobro, Finis Britannia, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 763.

13 Para más detalles sobre el supuesto rapto, véase la sección de René de Costa «Política y teatro» en René de Costa, Huidobro: Los oficios del poeta (México, D.F.: Fondo de Cultura, 1984) 139.

14 Así cuenta Teitelboim que lo percibían muchos de los conocidos de Huidobro. Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 111-113.

15 Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 130.

16 Para un estudio acabado sobre las revistas que fundara Huidobro, véase el capítulo «Las revistas» de René de Costa, en René de Costa, Huidobro: Los oficios del poeta (México, D.F.: Fondo de Cultura, 1984) 19-35.

17 Teitelboim 130.

18 Vicente Huidobro, Manifiesto total, Obras Completas, 2 vols., vol. 1., ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 756.

19 Pablo Zegers y Thomas Harris, «A Luis Vargas Rosas» 2 septiembre 1945, Vicente Huidobro, María Luisa Fernández. Epistolario 1924-1945, (Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1997) 45.

20 René de Costa 30.

21 René de Costa 31.

22 René de Costa, Huidobro: Los oficios del poeta (México, D.F.: Fondo de Cultura, 1984) 31-32.

23 Tito Castillo utiliza la foto que originalmente saliera en La Hora, en su artículo: «Gratos recuerdos de Vicente Huidobro y Jacques Lipchitz» Atenea de la Universidad de Concepción, Chile 467 (1993) 151.

24 René de Costa en Huidobro: Los oficios del poeta (México, D.F.: Fondo de Cultura, 1984) 34.

25 Las itálicas se emplean con el propósito personal de enfatizar ciertos conceptos. Vicente Huidobro, «Por qué soy anticomunista», Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 906-908.

Notas Capítulo II

26 Vicente Huidobro, Vientos Contrarios, «Teresa Wilms», Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 822-823.

27 Cedomil Goic, «Vicente Huidobro: Datos biográficos», Vicente Huidobro y el Creacionismo, ed. René de Costa (Madrid: Ediciones Taurus, 1989) 39-40.

28 Enrique Gómez Carrillo, «El Cubismo y su estética». Vicente Huidobro y el Creacionismo, ed. René de Costa (Madrid: Ediciones Taurus, 1989) 125-128.

29 Richard L. Amussen y René de Costa realizan un detallado estudio sobre el debate surgido en cuanto a la datación de El espejo de agua. Richard L. Amussen y René de Costa, «Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de El espejo de agua». Vicente Huidobro y el Creacionismo, ed. René de Costa (Madrid: Ediciones Taurus, 1989) 249-264.

30 Guillermo de Torre, «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores». Vicente Huidobro y el Creacionismo, ed. René de Costa (Madrid: Ediciones Taurus, 1989) 135.

31 Guillermo de Torre, «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores». Vicente Huidobro y el Creacionismo, ed. René de Costa (Madrid: Ediciones Taurus, 1989) 134-135.

32 En el capítulo de Rothwell titulado «A Polemical Interlude (1919-1926)», refiriéndose a la influencia de Reverdy sobre Breton, Soupault y Aragon, dice: «Very quickly, however, they began to outgrow his tutelage, and the result was a painful break which Reverdy regarded as desertion and betrayal… Apart from the fact that the three walked out on him at precisely the time when Nord-Sud was in desperate financial trouble… This attempt to found their own review was hurtful to him for a number of reasons». Andrew Rothwell, Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989) 152-153.

33 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 121.

34 Guillermo de Torre, Literaturas europeas de vanguardia. 1925. Eds. José María Barrera López y Miguel de Torre Borges (Sevilla: Biblioteca de rescate,

2001) 113-115.

35 José María Barrera López utiliza en el prólogo de la re-edición de Literaturas europeas de vanguardia de 2001, la cita original Rafael Cansino-Assens que apareciera en su artículo «La nueva literatura», Obra crítica, ed. A. González Troyano, vol. 3 (Sevilla: Diputación Provincial 1998) 620.

36 Guillermo de Torre, Literaturas europeas de vanguardia, 1925. Eds. José María Barrera López y Miguel de Torre Borges (Sevilla: Biblioteca de rescate, 2001) 115.

37 Para un estudio completo de cómo el Creacionismo es la evolución lógica del modernismo, véase a René de Costa, En pos de Huidobro: siete ensayos de aproximación (Santiago: Editorial Universitaria, 1978) 34.

38 Vicente Huidobro, «El Creacionismo», Obras Completas, 2 vols., vol.. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 736.

Las itálicas son personales y tienen el propósito de enfatizar ciertos conceptos en las citas escogidas.

39 Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 23-24.

40 Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 85.

41 Versos del poema «Paisaje crepuscular» y de «Idilio de la tarde y de la luna». Vicente Huidobro, Pagodas ocultas. Obras Completas, 2 vols., vol.. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 91-97.

42 Vicente Huidobro, Pasando pasando, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 652-660.

43 El manifiesto completo aparece en la obra de De Micheli. Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (1966; Madrid: Alianza Editorial, 1992) 372.

44 El libro de Schwartz es, sin duda, la fuente más completa respecto de una historia de las vanguardias latinoamericanas. Este crítico no ha excluido la producción brasileña, que es pieza imprescindible en un estudio que se plantea cubrir toda la América Latina. Véase, Jorge Schwartz, Las vanguardias latinoamericanas (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002).

45 Huidobro, Non Serviam, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 715.

46 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 187.

47 Huidobro cita de Emerson para incluir en el prefacio de Adán algo que más tarde se convertirían en la base de su estética: la imagen creada que ofrece un dispositivo nuevo en el poema. Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2

vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 189.

48 Vicente Huidobro, El espejo de agua, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 219.

49 Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976) 219.

50 Ralph W. Emerson. «The Poet», Essays: First and Second Series, int. Douglas Crase (New York: Vintage Books, 1990) 237-238.

51 Las traducciones, tanto del inglés al español como del francés al español, son personales.

52 En su artículo «La creación pura», Huidobro narra sus experiencias en la conferencia de Buenos Aires en 1916. Vicente Huidobro, «La creación pura», Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 719.

53 Vicente Huidobro, «La creación pura», Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 719.

54 Gerardo Diego, «Vicente Huidobro (1893-1948)», Vicente Huidobro y el Creacionismo, René de Costa ed. (Ediciones Taurus, Madrid, 1989) 26.

55 Andrew Rothwell, Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989) 150.

56 Andrew Rothwell realiza una admirable investigación sobre este período de la vida de Reverdy. Véase «A Polemical Interlude (1919-1926), Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989) 141-176.

57 Andrew Rothwell, Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989) 9.

58 Vicente Huidobro, «Las siete palabras del poeta», en Manifiesto, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 754.

Notas Capítulo III

59 El manifiesto completo aparece en la obra de De Micheli. Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (1966; Madrid: Alianza Editorial, 1992) 372.

60 De Micheli. Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (1966; Madrid: Alianza Editorial, 1992) 377-378.

61 Vicente Huidobro, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 652-660.

62 Obras completas, Montes, vol. 1, 657.

63 Bernardo Subercaseaux, Genealogía de la Vanguardia en Chile (Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998) 64.

64 Refiriéndose a Cantos de vida y esperanza, René de Costa explica que Huidobro había manifestado que esta obra de Darío era la que menos entendían los críticos. Huidobro expresó que Cantos es «la obra culminante del poeta, la obra gigantesca del genio». René de Costa, En pos de Huidobro: siete ensayos de aproximación (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978) 10.

65 Vicente Huidobro, «El Creacionismo», Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 733. Las itálicas son personales en cada una de las citas escogidas para el presente artículo. El propósito de las mismas es recalcar conceptos.

66 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 187.

67 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 189.

68 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 190.

69 Vicente Huidobro, Non Serviam, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 715.

70 Ralph W. Emerson. «Art», Essays: First and Second Series, int. Douglas Crase (New York: Vintage Books, 1990) 201.

71 Todas las traducciones, tanto del inglés al español como del francés al español, son personales.

72 Vicente Huidobro, Manifiesto de manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 737.

73 Vicente Huidobro, Pasando pasando, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 659.

74 Ralph W. Emerson. «The Poet», Essays: First and Second Series, int. Douglas Crase (New York: Vintage Books, 1990) 219.

75 René de Costa, ed., Vicente Huidobro y el Creacionismo, (Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975) 21.

76 Juan-Jacobo Bajarlía, La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del Ultraísmo, (Buenos Aires: Editorial Devenir, 1964) 32.

77 Juan-Jacobo Bajarlía, La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del Ultraísmo,

(Buenos Aires: Editorial Devenir, 1964) 31.

78 Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (Madrid: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992) 46-47.

79 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 13.

80 Vicente Huidobro, Total, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 755.

81 Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardias, 3 vols., vol. 1 (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971) 26-27.

82 Paul Dermée, «Quand le symbolisme fut mort», Nord-Sud, Revue Littéraire, marzo 1917, ed. Etienne Alain-Hubert (París: Éditions Jean-Michel Place, 1980) 4.

83 Pierre Reverdy, «Sur le cubism», Nord-Sud, Revue Littéraire, marzo 1917, ed. Etienne Alain-Hubert (París: Éditions Jean-Michel Place, 1980) 7.

84 Pierre Reverdy, «L'image», Nord-Sud, Revue Littéraire, marzo 1918, ed. Etienne Alain-Hubert (París: Éditions Jean-Michel Place, 1980) 3-4.

85 En «Vicente Huidobro: Datos biográficos», Goic cita a J. Edwards Bello

cuando narra su experiencia como visita en la casa de Huidobro en París: «La casa de Huidobro en París, se convirtió pronto en salón literario de vanguardia. Los asiduos fueron Blaise Cendrars, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Juan Gris. Recuerdo haber cenado con Huidobro y su esposa, cuando era invitado de honor Guillaume Apollinaire, poeta francés de origen polaco y nacido en Roma». Véase Cedomil Goic, «Vicente Huidobro: Datos Biográficos», Vicente Huidobro y el Creacionismo, René de Costa, ed. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1975) 40.

86 Paul Dermée, «Quand le symbolisme fut mort», Nord-Sud, Revue Littéraire, marzo 1917, ed. Etienne Alain-Hubert (París: Éditions Jean-Michel Place, 1980) 4.

87 Este es un bosquejo de lo que Guillermo de Torre explica en su libro Guillaume Apollinaire, su vida, su obra, las teorías del Cubismo de 1946, en el cual discute las teorías cubistas según Apollinarie en detalle. Guillermo de Torre, Literaturas europeas de vanguardia. 1925. Eds. José María Barrera López y Miguel de Torre Borges (Sevilla: Biblioteca de rescate, 2001) 233.

88 Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (Madrid: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992) 365.

89 Rothwell realiza un estudio detallado del proceso al cual estuvo sujeta la poesía de Reverdy. Véase el capítulo titulado «A Thematic of Mind». Rothwell establece que, a pesar de ciertos cambios de tono en la poesía de Reverdy, se mantienen un constante anhelo de autodefinición, y de búsqueda de nuevos significados existenciales personales. Andrew Rothwell, Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989) 203-237.

90 En la introducción Pierre Reverdy: Antología poética, Silva Estrada realiza

un conciso estudio sobre la relación de Pierre Reverdy con el surrealismo. La nota ha sido extraída de su texto. Véase Alfredo Silva Estrada, ed., Pierre Reverdy: Antología poética (Caracas: Monte Ávila Editores, C.A. 1976) 7-17.

91 Silva Estrada 7-17.

92 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 108.

93 Vicente Huidobro, Manifiesto de manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 722-724.

94 Vicente Huidobro, Yo encuentro, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 740.

95 Vicente Huidobro, El Creacionismo Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 731-732.

96 Matei Calinescu, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernims (Durham: Duke University Press, 1987) 77.

97 La cita es una traducción del inglés de lo expresado por William Bohn en su estudio titulado, Guillaume Apollinaire and the internacional Avant-Garde (Albano, New York: State University of New Cork Press, 1997) 218.

98 Guillermo de Torre trata el tema de la visión del arte como un ente independiente de la realidad circundante entre los vanguardias de la década de 1920. Véase Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardias, 3 vols., vol 1 (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971) 238-239.

99 Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (Madrid: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992) 365.

Notas Capítulo IV

100 Yvan Leclerc, «Antibiographie», Lire Reverdy, Yvan Leclerc, ed., (Lyon: Presses Universitaires, 1990) 203-213.

101 Yvan Leclerc, «Antibiographie», Lire Reverdy, Yvan Leclerc, ed., (Lyon: Presses Universitaires, 1990) 206. La cita directa al respecto se puede hallar en una de las cartas de Reverdy al biógrafo Jean Rousselot: «Je vous raconterai comment je me suis mis à prendre l'air de ce nouveau milieu, un peu vite, poussé par un mouvement de terreur de ma mère». Pierre Reverdy, Lettres à Jean Rousselot (París: Rougerie, 1951) 30-31.

102 Todas las traducciones, tanto del francés al español como del inglés al español, son personales.

103 Su biógrafo, Jean Rousselot, narra el episodio: «Le jeune correcteur d'imprimerie, mal payé qui, à l'aube, après son travail, remonte à pied vers la rue Ravignan et se met à écrire» («El joven corrector de imprenta, mal pagado que al amanecer se remonta a pie hacia la calle Ravignan y se pone a escribir»). Jean Rousselot, Pierre Reverdy (París: Pierre Seghers Éditeur, 1951) 19.

104 Jean Rousselot, Pierre Reverdy (París: Pierre Seghers Éditeur, 1951) 42.

105 Su biógrafo narra: «Rue Ravignan, rue Cortot, "dures délices d'entreprendre la merveilleuse aventure; avec des amis imcomparables: Juan Gris, Picasso, Braque, Maurice Raynal, Matisse, Pablo Gargallo, Laurens, Galanis Léger, Max

Jacob, Apollinaire”» («La calle Ravignan, la calle Cortot, “las delicias duras de emprender la aventura maravillosa con amigos incomparables: Juan Gris, Picasso, Braque, Maurice Raynal, Matisse, Pablo Gargallo, Laurens, Galanis Léger, Max Jacob, Apollinaire”»). Jean Rousselot, Pierre Reverdy (París: Pierre Seghers Éditeur, 1951) 20.

106 Su biógrafo explica: «“Quand ils auront l’âge, ils décideront”, avait répondu M. Reverdy à quelqu’un qui lui demandait pourquoi Pierre et sa sœur, son aînée de trois ans, ne recevaient pas d’éducation religieuse. L’âge de la décision sonna pour le poète en 1926» («“Ellos decidirán cuando tenga la edad apropiada”, había respondido el señor Reverdy a alguien que le preguntaba por qué Pierre y su hermana, ya de tres años, no habían recibido la educación religiosa pertinente. La edad apropiada para el poeta palpita por 1926.») Jean Rousselot, Pierre Reverdy, (Francia: Pierre Seghers, Éditeur, 1951) 24.

107 Los datos biográficos sobre Reverdy han sido extraídos de diversas fuentes. Las más importantes: Jean Rousselot, Pierre Reverdy, (Francia: Pierre Seghers, Éditeur, 1951); Andrew Rothwell, Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy (Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989); Robert W. Greene, The Poetic Theory of Pierre Reverdy (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1982); Yvan Leclerc, «Antibiographie», Lire Reverdy, Yvan Leclerc, ed., (Lyon: Presses Universitaires, 1990); Jean Schroeder, Pierre Reverdy (Boston: Twayne Publishers, 1981).

108 Paul Dermée, «Quand le symbolisme fut mort», Nord-Sud, Revue Littéraire, Étienne-Alain Hubert, prefacio (París: Éditions Jean-Michel Place, 1980) 3.

109 Paul Dermée, «Quand le symbolisme fut mort», Nord-Sud, Revue Littéraire, Étienne-Alain Hubert, prefacio (París: Éditions Jean-Michel Place, 1980) 3.

110 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 174-175.

111 Para una bibliografía completa de Pierre Reverdy, véase, Michael Bishop, Pierre Reverdy: A Bibliography (London: Grant & Cutler Ltd.) 1976.

112 De Micheli. Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX (1966; Madrid: Alianza Editorial, 1992) 357-367.

113 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 16.

114 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 18.

115 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 75.

116 Robert W. Greene cita la entrevista que Paul Guth le hiciera a Pierre Reverdy para Le Figaro littéraire del 5 de mayo de 19156. Robert W. Greene, The Poetic Theory of Pierre Reverdy (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1982)

117 Greene 19. que saqué de aquí, que lo que dice es… «citar»

118 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 189.

119 Greene 47.

120 Greene 101.

121 Greene 123.

122 Jean Rousselot, Pierre Reverdy, (Francia: Pierre Seghers, Éditeur, 1951) 16.

123 Robert Greene explica que la posición de Reverdy en cuanto al lugar que debía ocupar la poesía determinaba igualmente su idea de la función de la misma. Esta le sirve al poeta para reafirmase a sí mismo y nada más, mientras que para los surrealistas, por ejemplo, la poesía tenía un papel que cumplir en la tarea de mejorar la sociedad. Robert Greene, The Poetic Theory of Pierre Reverdy (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1967) 70.

124 Pierre Reverdy, Cette émotion appelée poésie (París: Flammarion, 1974) 218-219.

125 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 187.

126 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l’art e la poésie

(1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 73-75.

127 Vicente Huidobro, El Creacionismo, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 733.

128 Vicente Huidobro, Manifiesto de manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 726.

129 Vicente Huidobro, Manifiesto de manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 726.

130 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 105.

131 Vicente Huidobro, Manifiesto de manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 723-724.

132 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 104.

133 Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 117.

134 Vicente Huidobro, «La poesía» en Manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 716.

135 Vicente Huidobro, «Manifiesto tal vez», en Manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 752.

136 Vicente Huidobro, Manifiesto de manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 722.

137 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 187.

138 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 191-192.

139 Juan Ricardo Couyoumdjian y María Angélica Muñoz, «Chilenos en Europa durante la Primera Guerra Mundial», Historia, 6 julio 2002: 35-62, Publicación del Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_serial&pid=0717-7194&lng=es&nrm=iso

140 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 223.

141 Del poema «Hoteles» de Poemas en prosa de 1915. Alfredo Silva Estrada, Pierre Reverdy: Antología poética (Caracas: Monte Ávila Editores, 1976) 25.

142 Pierre Reverdy, En vrac (París: Flammarion, 1989) 203.

143 Pierre Reverdy, En vrac (París: Flammarion, 1989) 151.

144 Vicente Huidobro, «Manifiesto tal vez», Manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 751.

145 Vicente Huidobro, «El Creacionismo» en Manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 737.

146 Pierre Reverdy, «Lettre à Edouard Dujardin», Junio 1926, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 222.

147 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 196.

148 Guillermo de Torre, «Futurismo», Historia de las literaturas de vanguardias, 3 vols., vol. 1 (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971) 106.

149 Guillermo de Torre 106-108.

150 Citado como fuente secundaria del texto de David C. Berry. David C. Berry,

The Creative vision of Guillome Apollinaire (Saratoga, California: Anma Libri & Co., 1982) 6.

151 Pierre Reverdy, «Esprit», Self Defense, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 109.

152 La poesía de Huidobro comienza con «Es la noche…» y termina con la estrofa «Qué dolor hace temblar al mundo» de «Nocturno» (Ecos del alma, 1911). El resto corresponde a «La campana corazón» de El tragaluz oval de 1916, de Pierre Reverdy.

153 René De Costa cita la nota que Reverdy le mandara a Huidobro en el momento del encuentro entre estos dos poetas, para evidenciar que Reverdy apreciaba a Huidobro como su igual. René de Costa, En pos de Huidobro: siete ensayos de aproximación (Santiago: Editorial Universitaria, 1978) 31.

Notas Capítulo V

154 Vicente Huidobro, Adán, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 188.

155 Vicente Huidobro, Non Serviam, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 715.

156 Pierre Reverdy, «Esprit», Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed., (París: Flammarion, 1975) 118-119.

157 Luís Emilio Rojas, Nueva historia de Chile (Santiago, Chile: Gong, 1991) 121.

158 Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 23.

159 Bernardo Subercaseaux, Historia de la ideas y de la cultura de Chile (Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1997) 152.

160 Patricio Barr-Melej, Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class (Chapel Hill: North Carolina University Press, 2001) 154.

161 Patricio Barr-Melej, Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class (Chapel Hill: North Carolina University Press, 2001) 155.

162 Patricio Barr-Melej, Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class (Chapel Hill: North Carolina University Press, 2001) 157.

163 Teitelboim explains the involvement of Huidobro's mother, Mrs. Fernández, in several liberal publications. Volodia Teitelboim, Huidobro: La marcha infinita (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993) 13-14.

164 Vicente Huidobro, Gilles de Raiz, Obras Completas, 2 vols., vol. 2, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 641.

165 Humberto Giannini, Historia de la filosofía (Santiago de Chile: Imprenta y Litografía Vera y Giannini, 1981) 243.

166 Vicente Huidobro, Gilles de Raiz, Obras Completas, 2 vols., vol. 2, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) Completas Montes, vol. 2, 653.

167 Vicente Huidobro, Artículos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) Completas Montes, vol. 1, 868.

168 Vicente Huidobro, Vientos contrarios, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 842.

169 Vicente Huidobro, En la luna, Obras Completas, 2 vols., vol. 2, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 668.

170 Obras Completas Montes, vol. 2, 709.

171 Vicente Huidobro, Manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 756.

172 Vicente Huidobro, Pasando pasando, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 657.

173 Vicente Huidobro, Manifiestos, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 756.

174 Bernardo Subercaseaux, Genealogía de la Vanguardia en Chile Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998) 172-190.

175 Vicente Huidobro, Pasando pasando, Obras Completas, 2 vols., vol. 1, ed. Hugo Montes (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) 651-660.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Albadejo, T., F.J. Blasco y R. de la Fuente. Las vanguardias: Renovación de los lenguajes poéticos. Barcelona: Ediciones Júcar, 1992.

Aristóteles. De Poética. García Yebra, ed. Madrid: Gredos, 1974.

Aullón de Haro, Pedro. La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo. Ed. Javier Pérez Bazo. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.

Bhabha, Homi K. Nations and Narration. London and New York: Routledge, 1990.

Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994.

Bajarlía, Juan Jaboco. El vanguardismo poético en América y España. Buenos Aires: Devenir, 1957.

Bajarlía, Juan Jaboco. La polémica Reverdy-Huidobro: Orígenes del Ultraísmo. Buenos Aires, 1964.

Bakunin, Michael. God and the State. New York: Mother Earth Publishing Association, 1916.

Bary, David. Huidobro o la vocación poética. Granada: Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Barr-Melej, Patrick. Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class. Chapel Hill: North Carolina Press, 2001.

Baxandal, Lee and Stefan Morawski. Marx and Engels on Literature and Art. St. Louis: Telos Press, 1973.

Bell, Martin. Reverdy: Translations. United Kingdom: Whiteknights Press, 1997.

Benko, Susana. Vicente Huidobro y el cubismo. México D.F.: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

Berry, David C. The Creative vision of Guillaume Apollinaire. Saratoga, California: Anma Libri & Co., 1982.

Bishop, Michael. Pierre Reverdy: A Bibliography. Valencia: Artes Gráficas Soler, S.A., 1976.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York and Oxford: Oxford University Press, 1973.

Bohn, Willard. Apollinaire and the International Avant-Garde. Albany: State University of New York Press, 1997.

Bohn, Willard. Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1993.

Bowie, Malcolm. Mallarmé and the Art of Being Difficult. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Breunig, L.C. ed. The Cubist Poets in París: An Anthology. Nebraska: University of Nebraska Press, 1995.

Burger, Peter. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bustos Fernández, Maria. Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

Bustos Ogden, Estrella. El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus relaciones con la estética cubista. Madrid: Editorial Playor, 1983.

Calinescu, Metei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadente, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

Camurati, Mireya. Poesía y poética de Vicente Huidobro. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.

Canseco-Jerez, Alejandro. La Vanguardia chilena. París: ACJB Editions, 1997.

Caracciolo Trejo, E. La poesía de Vicente Huidobro y la Vanguardia. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1974

Castillo, Tito. «Gratos recuerdos de Vicente Huidobro y Jacques Lipchitz,» Atenea de la Universidad de Concepción, Chile 467 (1993): 149-154.

Casullo, Nicolás. El debate modernista-posmodernista. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.

Concha, Jaime. Vicente Huidobro. Barcelona: Ediciones Júcar, 1980.

Cohn, Robert G. Mallarmé's Divagations: A Guide and Commentary. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1990.

Clute, John. Introduction. Smarra and Trilby. By Charles Nodier. Trans. Judith Landry. Peterborough, Ontario: Dedalus Ltd., 1993.

Crase, Douglas. Introduction. Emerson. Essays: First and Second Series. By Ralph Emerson. Ed. Joel Porte. New York: Vintage Books, 1990.

Damase, Jacques. La Révolution typographique. Genève: La Motte, 1966.

De Costa, René. En pos de Huidobro: siete ensayos de aproximación. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.

De Costa, René. Huidobro: los oficios de un poeta. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

De Costa, René. Vicente Huidobro y el Creacionismo. Madrid: Taurus, 1975.

De Micheli, Mario. Las Vanguardias artísticas del siglo XIX. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1966.

De Torre, Guillermo. «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

De Torre, Guillermo. Literaturas europeas de vanguardia. 1925. Eds. José María Barrera López y Miguel de Torre Borges. Sevilla: Biblioteca de rescate, 2001.

Emerson, Ralph Essays: First and Second Series. Ed. Joel Porte. New York: Vintage Books, 1990.

Fernández Pérez, José Luis. Vanguardia en Chile: Vicente Huidobro - Juan Emar. Santiago: Editorial Santillana, 1998.

Foucault, Michael. The Order of Things. New York: Vintage Books, 1994.

Fowlie, Wallace. Rimbaud. New York: New Directions, 1946.

Franco, Jean. The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist. Harmondsworth: Penguin, 1970.

Gamache, L. and I. Mac Niven. The Modernists. Cranbury: Associated University Press, 1987.

Gómez Carrillo, Enrique. «El cubismo y su estética». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Greene, Robert W. The Poetic Theory of Pierre Reverdy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

Geertz, Clifford James. The Interpretation of Cultures: Selected Essays. New York: Basic Books, 1973.

Goic, Cedomil. La poesía de Vicente Huidobro. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1956.

Goic, Cedomil. La poesía de Vicente Huidobro. Santiago, Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1975.

Goic, Cedomil. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 3 vols. Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1988.

Greenberg, Clement. Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961.

Greenberg, Clement. The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Greenblatt, Stephen. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York and London: W.W. Norton and Company, 2004.

Habermas, Jürgen. The Inclusion of the Other. Trans. Ciaran Cronin. Eds. Ciaran Cronin and Pablo Greiff. Cambridge: Polity Press, 1998.

Holmes, H. A. Vicente Huidobro's Creacionismo. New York: Columbia University Press, 1934.

Horkheimer, Max. Dialectic of Englightment. London: Allen Lane, 1973.

Hubert, Étienne-Alain. Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire,

Surréalisme. París: Klinksieck, 2000.

Hubert, Étienne-Alain. Preface. Nord-Sud, Revue Littéraire. París: Éditions Jean-Michel Place, 1980.

Huidobro, Vicente. Obras Completas de Vicente Huidobro. Ed. Hugo Montes. Santiago: Andrés Bello, 1976.

Huidobro, Vicente. Gilles de Raiz y En la luna: teatro completo. Federico Schopf, ed. Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1995.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1958.

Kern, Gary. Introduction. The Poet is a Little God: Creacionist Verse by Vicente Hiudobro. San Bernardino California: R. Reginald The Borgo Press, 1990.

La Charité, Raymond. Recreation, Reflection and Re-creation: Perspectives on Rabelais's Pantagruel. Lexington, Kentucky: French Forum, Publishers, Incorporated, 1980.

Leclerc, Yvan. Lire Reverdy. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1990.

Levinas, Emannuel. On the Trail of the Other, Philosophy Today. 10:1 (1966: Spring) Extracted from PCI Full Text, Published by Proquest Information and

Learning Company.

Lukács, Georg. History and Class-Consciousness. Trans. Rodney Livingstone. London: Merlin Press, 1971.

Lyotard, Jean-Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massuni. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Macey, David. Critical Theory. London: Clays Ltd., 2000.

Marinetti, F.T. Let's Murder the Moonshine: F.T. Marinetti, Selected Writings. Ed. R.W. Flint. Los Angeles: Sun and Moon, 1971.

Marx, Carlos and Frederick Engels. The German Ideology. Amherst, New York: Prometheus Books, 1998.

Masters, Mallary. Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition. Albany, New York: State University of New York Press, 1969.

MendonVa Teles, Gilberto and Klaus Müller-Bergh. Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. 2 vols. Madrid: Iberoamericana, 2002.

Mikhail Bakhtin. Rabelais and His Work. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington,

Indiana: Indiana University Press, 1984.

Monleón, José and Anthony Geist, eds. Modernism and Its Margins. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1999.

Montes, Hugo, ed. Obras Completas de Vicente Huidobro. Santiago: Andrés Bello, 1976.

Muñoz González, Luis y Dieter Link. Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

Navarrete Orta, Luis. Poesía y Poética en Vicente Huidobro. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 1988.

Nietzche, Friedrich. El crepúsculo de los ídolos. Madrid: Editorial Edaf, S.A., 2002.

Nietzche, Friedrich. Human, All Too Human. Trans. Marion Faber and Stephen Lehmann. Harmondsworth: Penguin, 1994.

Nietzche, Friedrich. The Will to Power. Trans. Walter Kaufman and R.J. Hollingdales. New York: Vintage Books, 1968.

Nodier, Charles. Smarra and Trilby. Trans. Judith Landry. Peterborough, Ontario: Dedalus Ltd., 1993.

Osorio, Nelson. Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Perdigo, Luisa. The Origins of Creationism. Lewiston, New York: Mellen University Press, 1994.

Pérez López, Maria Ángeles. Los signos infinitos: un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1998.

Pizarro, Ana. Modernidad, Posmodernidad y Vanguardias: Situando a Huidobro. Santiago, Chile: Ministerio de Educación, División de Extensión Cultural: Fundación Vicente Huidobro, 1995.

Pizarro, Ana. Sobre Huidobro y las vanguardias. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.

Pizarro, Ana. Vicente Huidobro, una poética ambivalente. Concepción, Chile: Imprenta de la Universidad de Concepción, 1971.

Potarra, Samuel M. El creacionismo de Gerardo Diego y Vicente Huidobro. New York: The Edwin Mellen Press, Ltd., 2001.

Quirarte, Vicente. Introduction. Poética y estética creacionistas. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1994.

Reverdy, Pierre. Cette émotion appelée poésie. París: Flammarion, 1974.

Reverdy, Pierre. En vrac. Ed. Étienne-Alain Hubert. Francia: Flammarion, 1989.

Reverdy, Pierre. Le livre de mon bord. Francia: Mercure de France, 1989.

Reverdy, Pierre. Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art e la poésie (1917-1926), Étienne-Alain Hubert, ed. París: Flammarion, 1975.

Rivkin, Julie and Michael Ryan. Literary Theory: An Anthology. Malden, Massachusetts: Blackwell, 1998.

Rojas, Luís Emilio. Nueva historia de Chile. Santiago, Chile: Gong, 1991.

Rothwell, Andrew. Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy. Ámsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989.

Rousselot, Jean. Pierre Reverdy, Lettres a Jean Rousselot. París: Rougerie, 1973

Rousselot, Jean. Pierre Reverdy. París: Pierre Seghers, Éditeurs, 1951.

Russell, Bertrand. A History of Western Philosophy. New York: Simon and Schuster, 1945.

Said, Edward. Culture and Imperialism. London: CHatto and Windus, 1993.

Saillet, Maurice. Ed. Reverdy, Pierre. 1889-1960. París: Mercure de France, 1962.

Schopf, Federico. Del Vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile. Santiago: Lom Ediciones, 2000.

Schoroeder, Jean. Pierre Reverdy. Boston: Twayne, 1981.

Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Silva Estrada, Alfredo. Pierre Reverdy: Antología poética. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.

Simion, Eugen. The Return of the Autor. Trans. James Newcomb and Lidia Vianu. Ed. James Newcomb. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.

Spivak, Gayatri Chakravorty. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. New York and London, 1987.

Spivak, Gayatri Chakravorty. Outside the Teaching Machine. New York and London: Routledge, 1993.

Steiger, Emilio. Conceptos fundamentales de poética. Buenos Aires: Rialp, 1966.

Subercaseaux, Bernardo. Genealogía de la Vanguardia en Chile. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.

Subercaseaux, Bernardo. Historia de la ideas y de la cultura de Chile. Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1997.

Teitelboim, Volodia. Huidobro: La marcha infinita. Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993.

Torre, Guillermo de. Historias de las literaturas de Vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1971.

Undurrraga, Antonio de. Vicente Huidobro: poesía y prosa. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1957.

Undurrraga, Antonio de. Teoría del Creacionismo. Madrid: Aguilar S.A., 1957.

Valcárcel, Eva, ed. Huidobro Homenaje. La Coruña: Venus artes gráficas, S.A.,

1995.

Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., 1990.

Verani, Hugo J. Narrativa vanguardista hispanoamericana. México D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, 1996.

Videla de Rivero, Gloria. Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. 2 vols. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

Villalobos, Sergio. Chile y su historia. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2003.

Webber, Andrew. The European Avant-Garde. Cambridge, UK: Polity Press, 2004.

White, Hayden. Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University, 1978.

Williams, Raymond. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Wood, Cecil G. The Creacionismo of Vicente Huidobro. Canada: York University Press, 1978.

Woodwood, Kathyn, ed. Identity and Difference. London: Sage, 1997.

Yúdice, George. Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje. Buenos Aires: Galerna, 1978.

Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima. Barcelona: Edhasa, 2002.

Zegers, Pablo y Thomas Harris. Vicente Huidobro, María Luisa Fernández. Epistolario 1924-1945. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1997

Zizek, Slavoj. The Sublime Object of Ideology. London: Verso, 1989.

Artículos

Admussen, Richard y René de Costa. «Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de El espejo de agua (1972)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Aguirre, Mariano. «Huidobro narrador». Atenea, de la Universidad de Concepción 467 (1993).

Arenas, Braulio. «Vicente Huidobro y el Creacionismo (1964)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Bhabha, Homi K. «Of Mimicry and Man: The Ambivalente of Colonial Discourse» (1994)

Bajarlía, Juan Jacobo. «El Creacionismo en Huidobro y Reverdy (1959)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Bajarlía, Juan Jacobo. «La leyenda negra contra Huidobro (1964)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Bajarlía, Juan Jacobo. «Orígenes del Vanguardismo en la poesía castellana». Revista Atenea, de la Universidad de Concepción, Chile XXIX (1952): 319-320.

Bary, David. «Vicente Huidobro: comienzos de una vocación poética». Revista Iberoamericana. N. 45 enero-junio 1958.

Batiré, Carlos. «Con Vicente Huidobro (1941)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Cansino-Asséns, Rafael. «La nueva lírica (Horizon carré, Poemas árticos, Ecuatorial)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid:

Taurus Ediciones S.A., 1975.

Cansino-Asséns, Rafael. «Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo (1919). Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Concha, Jaime. «Altazor de Vicente Huidobro». Anales, de la Universidad de Chile 133 (1965).

Corvalán, Octavio. «El post modernismo». Modernismo y Vanguardia: coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Las Américas Publishing Company marzo 1967.

Cruchaga Santa María, Ángel. «Conversando con Vicente Huidobro». El Mercurio [Santiago, Chile] 3 Agosto 1919.

De Costa, René. «Huidobro en el más allá de la Vanguardia: París (1920-1925)». Revista Chilena de Literatura 20 (1982).

De Torre, Guillermo. «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Díaz, Hernán. «A propósito de Vicente Huidobro (1948)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Diego, Gerardo. «Poesía y Creacionismo de Vicente Huidobro». Cuadernos Hispanoamericanos 222 (1968).

Diego, Gerardo. «Vicente Huidobro (1983-1948)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Emar, Jean. «Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Espinosa, Manuel. «Las ediciones originales de Vicente Huidobro». Revista Atenea, de la Universidad de Concepción, Chile 467 (1993).

Fernández Retamar, Roberto. «Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones». Casa de las Américas 16 (1975): 78-93.

Foucault, Michael. «What is an Author?» Trans. Josué V Harari in Foucault 1986.

Gallardo, Andrés. «Vicente Huidobro y las novelas de poetas». Revista Aisthesis, de la Pontificia Universidad Católica de Chile 3 (1968).

Gómez Carrillo, Enrique. «El cubismo y su estética». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

González, César. «Vicente Huidobro». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed.

René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Goic, Cedomil. «Vicente Huidobro: Datos biográficos». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Hahn, Óscar. «Vicente Huidobro o la metamorfosis del ruiseñor». Revista Chilena de Literatura 40 (1992).

Hahn, Óscar. «Vicente Huidobro, poeta mariano». Revista Chilena de Literatura 16 (1980) 17 (1981).

Krebs, Ricardo. «Apuntes sobre la mentalidad de la aristocracia chilena en los comienzos del siglo XX». Historia de las mentalidades. Valparaíso: EDEVAL (1986): 27-55.

López, Mario Luis. «Para una evaluación de la poesía de Huidobro». Cuadernos Hispanoamericanos 271 (1973).

Luvecce, María Eugenia. «La prosa creacionista de Vicente Huidobro». Revista Atenea, de la Universidad de Concepción, Chile 374 (1974).

Lyotard, Jean-Francois. «The Sublime and the Avant-Garde». Trans. Geoffrey Bennington and Marian Hobson in Benjamin, 1989.

Molloy, Silvia. «La política de la pose». Las culturas de fin de siglo en América

Latina. Comp. Josefina Ludmer. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, (1994): 128-138.

Montoya Véliz, Jorge. «La poesía de Vicente Huidobro». Revista Aisthesis, de la Pontificia Universidad Católica de Chile 12 (1979).

Neruda, Pablo. «Búsqueda de Vicente Huidobro (1968)». Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Onfray, Jorge. «La colina del desencanto (1946)» Vicente Huidobro y el creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Pérez López, María Ángeles. «Castillos de palabras construidos sobre el aire». Revista Chilena de Literatura 50 (1997).

Pizarro, Ana. «El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes». Revista Mapocho, Chile 18 (1969).

Ricoeur, Paul. «The Model of the Text: Meaningful action considered as a text». New Literary History I, 1 (1973): 91-117.

Rodríguez, Marta. «El Creacionismo de Vicente Huidobro: un modelo analógico de producción teatral». Cuadernos Hispanoamericanos 556 (1996)

Rojas, Alberto. «Vicente Huidobro: Santiago, 1925». Vicente Huidobro y el

creacionismo. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1975.

Ross, Waldo. «La fundamentación del acto creador en Vicente Huidobro». Cuadernos Hispanoamericanos 309 (1976).

Valdivieso, Jaime. «Sobre el teatro de Vicente Huidobro». La Época [Santiago, Chile] 19 marzo (1989).

Zamora, Haroldo. «La poética de Vicente Huidobro y los poetas franceses». Revista Aisthesis de la Pontificia Universidad Católica de Chile 12 (1979).

Zonana, Víctor Gustavo. «Geografía ocular: elementos para una poética de la visión en la poesía de Vanguardia hispanoamericana (Huidobro y Marachal). Revista chilena de literatura 40 (1992).

Tesis

Jeffrey Charles Fischer, «The Prose Fiction of César Vallejo and Vicente Huidobro». Diss. The Ohio University, 1991.

Juan Andrés Morales, «Vicente Huidobro and Contemporary Spanish Poetry». Diss. University of Barcelona, 1988.

Estrella Busto Ogden, «El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones

con la estética cubista». Diss. Temple University, 1980.

Eduardo Mitre, «Vicente Huidobro o la imagen de la fascinación». Diss. University of Pittsburgh, 1976.

Bernard J. McGuirk, «The Poetry of Pierre Reverdy and Vicente Huidobro. A Comparative Analysis». M.A. Thesis. Oxford University, 1974.

Sergio Lilid Céspedes, «Huidobro, poeta de dos mundos». Diss. Universidad de Concepción, Chile, 1970.

Fuentes electrónicas

http://www.bicentenario.gov.cl/inicio/foro_2005/CristianGazmuri.pdf

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-71942003003600028&script=sci_arttext

María Eugenia Silva

Santiago, Chile

Escritora chileno-canadiense, con licenciatura en la Universidad de Toronto y un doctorado en Literatura Hispanoamericana, de la Universidad Johns Hopkins. Posee, además, un magíster en Estudios Latinoamericanos, de la Universidad de Ohio. Trabajó como profesora en Johns Hopkins por varios años y fue directora del programa de español en la Universidad Virginia Union, Virginia. Dio cátedras en la Universidad Finis Terrae, sobre literatura pre-hispánica, los movimientos latinoamericanos de vanguardia y enseño sobre el afluente periodo de los ochenta.

En este libro, la profesora Silva aborda, de manera intrépida, la polémica que rodeó los inicios del movimiento creacionista del poeta Vicente Huidobro, logrando establecer la originalidad de su obra. El texto suma a la preponderancia que ya tiene el gran Vicente Huidobro y provee una excelente fuente bibliográfica para estudiantes de literatura. Es un texto primordial para entender a cabalidad las vanguardias literarias de nuestro continente.

El texto aborda un tema que se encontraba pendiente en la esfera de los inicios de las vanguardias literarias hispanoamericanas: esclarecer de manera definitiva la polémica que siempre ha rodeado la originalidad del creacionismo de Vicente Huidobro y sus inicios en Europa. Hasta hoy, se le acusaba de manera infundada de haber imitado el estilo de sus contemporáneos durante su estadía en Francia, a principios del siglo XX. Y, aunque hay unos pocos estudios sobre el asunto, ninguno había logrado una confirmación tajante. El libro parte con un completo análisis de la vida y obra de Huidobro, pasando por los momentos de encuentro del poeta con los grandes de las vanguardias literarias francesa, para, finalmente, mediante un marco de análisis propio, dar término a la polémica. En particular, el texto coteja la poesía del mayor censurador de la obra del chileno, el poeta Pierre Reverdy, con la producción de Huidobro. El resultado es fehaciente e irrebatible: Huidobro fue original en su estilo y el gran ascendiente de la producción vanguardista de habla hispana.

MAGO
EDICIÓN DIGITAL